APA
ŞI VISELE
Eseu despre imaginaţia materiei
GASTON BACHELARD
Traducere de IRINA MAVRODIN
ISBN 973-34-0303-2
I
Introducere
IMAGINAŢIE SI MATERIE
„Să ajutăm hidra să-şi reverse ceaţa."
MALI.AItME, Divagaţii, p. 352.

Forţele imaginante ale spiritului nostru se dezvoltă două axe foarte diferite.

Unele se dezvoltă în faţa noutăţii; le place pitorescul, arietatea, evenimentul neaşteptat. Imaginaţia pe care o sufletesc descrie totdeauna o primăvară. în natură, de-rte de noi, vii, ele produc flori.

Celelalte forţe imaginante sapă în adîncul fiinţei; vor să găsească în fiinţă ceea ce este primitiv şi totodată etern. Ele domină anotimpul şi istoria. în natură, în noi şi in afara noastră, produc germeni; germeni în care forma este împlântată într-o substanţă, în care *forma este lăuntrică*.

Exprimîndu-ne pe dată filosofic, am putea distinge două imaginaţii: o imaginaţie care dă viaţă cauzei formale şi o imaginaţie care dă viaţă cauzei materiale sau, mai pe scurt spus, o *iviaqinaţie formală* şi o *imaginaţie materială*. Aceste ultime concepte exprimate sub o formă prescurtată ne par indispensabile unui studiu filosofic complet al creaţiei poetice. Pentru ca opera să aibă varietatea cuvântului, viaţa schimbătoare a luminii, trebuie ca o cauză sentimentală, o cauză a inimii să devină o cauză formală. Dar în afară de imaginile formei, atât de adeseori evocate de psihologii imaginaţiei, mai există -;upă cum vom arăta - şi imaginile materiei, imaginile *Urecte* ale *materiei*. Vederea le numeşte, dar mîna le cunoaşte. O bucurie dinamică le mînuieşte, le frămîntă, le face mai uşoare. Aceste imagini ale materiei, noi le visăm substanţial, intim, îndepărtând formele,

formele pie-ritoare, vanele imagini, devenirea suprafeţelor. Ele au o greutate, sînt o inimă.

Există, neîndoielnic, opere în care cele două forţe ima-ginante cooperează. Este chiar cu neputinţă să le separi complet. Reveria cea mai mobilă, cea mai metamorfo-zantă, cea mai pe deplin abandonată formelor păstrează totuşi un lest, o densitate, o încetineală, o germinaţie, în schimb, orice operă poetică ce coboară îndeajuns de adînc în germenele fiinţei pentru a găsi solida constanţă şi frumoasa monotonie a materiei, orice operă poetică ce-şi află puterile în acţiunea atentă a unei cauze substanţiale trebuie, totuşi, să înflorească, să se împodobească. Ea trebuie să accepte, pentru o primă seducţie a cititorului, exuberanţele frumuseţii formale.

Din pricina acestei nevoi de a seduce, imaginaţia lucrează în general în sensul care merge către bucurie - -sau cel puţin către o bucurie! -, cel al formelor şi al culorilor, al varietăţii şi al metamorfozelor, în sensul unui viitor al suprafeţei. Ea părăseşte profunzimea, intimitatea substanţială, volumul.

Şi totuşi, aş vrea să acord atenţie în această lucrart mai ales imaginaţiei intime a acestor forţe materiale şi care vegetează. Numai un filosof iconoclast poate întreprinde asemenea muncă dificilă: cea de a desprinde toate sufixele frumuseţii, de a încerca să găsească, îndărătul imaginilor care se arată, imaginile ce se ascund, cea de a merge la însăşi rădăcina forţei imaginante.

In adâncul materiei creşte o vegetaţie obscură; în noaptea materiei înfloresc flori negre. Ele sînt catifelate şi au formula propriului lor parfum.

II

Cînd am început să meditez asupra noţiunii de frumuseţe a materiei, am fost pe dată frapat de lipsa *cauzei materiale* în filosofia estetică. Mi s-a părut mai ales că era subestimată puterea individualizantă a materiei. De ce noţiunea de individ este totdeauna legată de noţiunea de formă? Nu există oare o individualitate în profunzime care face ca materia, în cele mai mici părticele ale ei. să fie totdeauna o totalitate? Gîndită în perspectiva profunzimii ° nia^ei;ie es^-e tocmai principiul care se poate dezinteresa de

forme. Ea nu este simplul deficit al unei activităţi formale. Rămîne ea însăşi în ciuda oricărei deformări, a oricărei fărîmiţări. De altfel, materia se lasă valorizată în două sensuri: în cel al aprofundării şi în cel al dezvoltării. în sensul aprofundării, ea apare ca insondabilă, ca un mister. în sensul dezvoltării, ea apare ca o forţă inepuizabilă, ca un miracol. în amîndouă cazurile, meditaţia asupra unei materii educă o *imaginaţie deschisă*.

O doctrină completă a imaginaţiei omeneşti nu va' putea fi concepută decît după ce vom fi studiat formele, atribuindu-le adevăratei lor materii. Atunci ne vom putea da seama că imaginea este o plantă care are nevoie de pămînt şi de cer, de substanţă şi de formă. Imaginile găsite de oameni evoluează lent, dificil, şi înţelegem profunda observaţie a lui Jacques Bousquet: „O imagine cere din partea umanităţii tot atîta străduanie cît îi cere unei plante o nouă caracteristică". Multe dintre imaginile încercate nu pot trăi pentru că sînt simple jocuri formale, pentru că nu sînt cu adevărat adaptate materiei pe care trebuie să o împodobească.

Credem deci că o doctrină filosofică a imaginaţiei trebuie să studieze înainte de orice raporturile dintre cauzalitatea materială şi cauzalitatea formală. Această problemă se pune atît poetului cît şi sculptorului. Şi imaginile poetice au o materie.

III

h Am mai lucrat ia această problemă. în *Psihanaliza Jocului*, am propus să marcăm diferitele tipuri de imaginaţie prin semnul *elementelor materiale* din care s-au inspirat filosofiile tradiţionale şi. cosmologiile antice. într-adevăr, credem că este cu putinţă să stabilim, în domeniul imaginaţiei, o *Iepe a celor yatru clementp*. care &*k* clasifice di^eritelejmagiŢîaţTi materiale în funcţie_de faptul că sjjTtjTpgaj£^H^_jFrţr^^T- ojţ£_^n pămînt. Si dacă-i adevărat, cum pretindem noi, că orice poetică trebuie să capete componente - oricît de slabe -: de esenţă materială, această clasificare în funcţie de elementele materialei fundamentale trebuie să înrudească cel mai puternic sufletele poetice. Pentru ca o reverie să se desfăşoare îndeajuns de constant pentru a da naştere unei opere scrise, pentru ca ea să nu fie doar disponibilitatea unui ceas trecător, trebuie să-şi găsească *materia* proprie, trebuie ca un

element material să-i dăruiască propria substanţă,, propria regulă, poetica specifică. Şi iată de ce filosofiiîe primitive făceau adeseori - pe această cale - o alegere decisivă. Ele au asociat principiilor lor formale unul dintre cele patru elemente fundamentale, care au devenit astfel semne ale *temperamentelor filosofice*. In aceste sisteme filosofice, gândirea savantă este legată de o reverie materială primitivă, înţelepciunea liniştită şi permanentă se înrădăcinează într-o constanţă substanţială, far aceste filosofii simple şi puternice îşi păstrează încă sursele de convingere pentru că, studiindu-le, regăsim forţele ima-ginante în deplinul lor firesc. Lucrurile se petrec mereu la fel: în ordinea filosofici, nu convingi cu adevărat de-cît sugerând reverii fundamentale, decît redînd gîndirii calea viselor.

încă şi mai mult decît gîndurile limpezi şi decît imaginile conştiente, visele sînt dependente de cele patru elemente fundamentale. S-au făcut numeroase încercări prin care doctrina celor patru elemente materiale a fost raportată Ja cele patru temperamente organice. Astfel, un vechi autor, Lessius, scrie în *Arta de a trăi mult* (p. 54): bilioşii visează focuri, incendii, războaie, crime; melancolicii, înmormântări, morminte, spectre, fugi, gropi şi alte lucruri triste; flegmaticii, lacuri, fluvii, inundaţii, naufragii; temperamentele sangvine, zboruri de păsări, curse, festinuri, concerte, ba chiar şi tot felul de lucruri pe care nu îndrăznesc să le numesc". Aşadar, temperamentele bilioase, melancolice, flegmatice şi sangvine vc. fi respectiv caracterizate prin foc, pămînt, apă şi aer. Visele lor lucrează de preferinţă cu elementul material care le caracterizează. Dacă admitem că unei erori biologice, fără îndoială evidentă, dar foarte generală, îi poate col respunde un adevăr oniric profund, sîntem pregătiţi să interpretam visele în mod *material*. Alături de psihanaliza viselor va trebui deci să figureze o psihofizică şi o psi-hochimie a viselor. Această psihanaliză foarte materialistă se va alătura vechilor precepte care susţineau că *maladiile elementare* trebuie vindecate cu *leacuri elementare*. Elementul material este determinant atît pentru maladie cît'şi pentru vindecarea ei. Suferim din cauza viselor şi ne vindecăm prin vise. In cosmologia visului, elementele fundamentale rămîn cele materiale.

Credem că psihologia emoţiilor estetice n-ar avea decît de cîştigat dacă ar studia zona reveriilor materiale care-precedă contemplarea. înainte de a contempla, visăm, înainte de a fi un spectacol conştient, orice peisaj este o experienţă onirică. Nu privim cu pasiune estetică decît: peisajele pe care mai întâi le-am văzut în vis. Şi Tieck a avut dreptate când a recunoscut în visul omenesc preambulul frumuseţii naturale. Unitatea unui peisaj se oferă ca o împlinire a unui vis visat adeseori, „wie die Erful-iung eines oft getraumten Traums" (L. Tieck, *Werke*, t.V, p. 10). Dar peisajul oniric nu-i un cadru care se umple cu impresii, ci o materie care colcăie.

înţelegem deci că la un element material ca focul,, putem raporta un tip de reverie care controlează credinţele, pasiunile, idealul, filosofia unei vieţi întregi. Are deci sens să vorbim despre estetica focului, despre psihologia focului şi chiar despre morala focului. O poetică şi o fi-losofie a focului condensează toate aceste învăţăminte. Amândouă constituie acea prodigioasă învăţătură ambivalenţă ce susţine convingerile inimii prin lecţiile realităţii, şi care totodată ne face să înţelegem viaţa universului prin viaţa inimii noastre.

Toate celelalte elemente propun nenumărate certitudini ambivalenţe asemănătoare. Ele sugerează confidenţe tainice şi arată imagini strălucitoare. Toate patru îşi au fidelii lor sau, mai exact, fiecare dintre ele este în chip profund, material, un *sistem de fidelitate poetică*. Cîntîn-du-le, te cre.zi fidel unei imagini favorite, dar în realitate eşti fidel unui sentiment omenesc primitiv, unei realităţi organice prime, unui temperament oniric fundamental.

IV

Vom avea, credem, confirmarea acestei teze în lucrarea de faţă, în care vom studia imaginile substanţiale ale apei şi vom face psihologia „imaginaţiei materiale".a apei, element mai feminin şi mai uniform decît focul, element mai constant care simbolizează cu forţe omeneşti mai ascunse, mai simple, mai simplificatoare. Date fiind această simplitate şi această simplificare, sarcina noastră va fi aici mai dificilă şi mai monotonă. Documentele poetice sînt mult mai puţin numeroase şi mat sărace. Poeţii şi

visătorii sînt adeseori mai curând amuzaţi decît seduşi de jocurile superficiale ale apei. Apa este atunci un ornament al peisajelor lor; ea nu este cu adevărat „substanţa" reveriilor lor. Pentru a vorbi în <termeni filosofici, poeţii apei „participă" mai puţin la realitatea acvatică a naturii decît poeţii care ascultă chemarea focului sau a pă-miîntului.

Pentru a pune bine în lumină această „participare", care este însăşi esenţa gîndirii apei, *a psihismului*, *acvatic*, vom avea deci nevoie să insistăm asupra unor exemple destul de rare. Dar dacă îl putem convinge pe cititorul nostru că, sub imaginile superficiale ale apei, există o serie de imagini din ce în ce mai profunde, din ce în ce mai tenace, el nu va întîrzia să resimtă în propria-i contemplare o simpatie pentru acest fel de a aprofunda lucrurile. Va simţi deschizîndu-se, sub imaginaţia formelor, imaginaţia substanţelor. Va recunoaşte în apă, în substanţa apei, *un tip de intimitate-*, intimitate foarte diferită de cele sugerate de „profunzimile" focului sau ale pietrei. Va trebui să recunoască totodată eă imaginaţia materială a apei este un tip particular de imaginaţie. întărit de această cunoaştere a profunzimii unui element material, cititorul va înţelege în sfîrşit că apa este şi un *tip de destin*: nu numai destinul van al imaginilor fugitive, destinul van al unui vis ce nu se termină, ci un destin esenţial care metamorfozează întruna substanţa fiinţei. Din acea clipă, cititorul va înţelege mai intim, mai dureros una dintre caracteristicile heracliteismului. El va vedea că mobilismul heraclitean este o filosofic *concretă*, o filosofie *totală*. Nu ne scăldăm de două ori în acelaşi fluviu pentru că, în profunzimea sa, fiinţa umană are destinul apei care curge. Apa_este cu adevărat elemenlulJxanzito-riu. Este metamorfoza ontologică esenţială între foc şi pămînt. Fiinţa menită apei este o fiinţă în derivă. Ea moare în fiecare clipă, ceva din substanţa ei se prăbuşeşte neîncetat. Moartea cotidiană nu este moartea exuberantă a focului, care străpunge cu săgeţile sale cerul; moartea cotidiană este moartea apei. Apa curge întruna^ apa cade întruna, ea sfîrşeşte totdeauna în moartea-i orizontală. Prin nenumărate exemple vom vedea că pentru imaginaţia maţerializantă moartea apei este mai visătoare decît moartea pămîntului: chinul apei este ne-si'îrsit.

V

Înainte de a. schiţa planul de ansamblu al studiului nostru, am vrea să explicăm titlul, căci această explica-, ţie va arăta care ne este scopul. j

Deşi lucrarea de faţă este - după *Psihanaliza focului j* - un nou exemplu referitor la legea celor patru elemenj te poetice, nu am propus ca titlu *Psihanaliza apei*, care ar i fi realizat o simetrie cu eseul nostru anterior. Am ales un j titlu mai vag: *Apa şi visele*. Este o obligaţie de sinceri-: late. Pentru a vorbi de psihanaliză, trebuie să fi clasificat mai întîi imaginile originare, fără a lăsa în vreuna dintre1 ele vreo urmă, din primele ei privilegii; trebuie să fi desemnat, apoi să fi despărţit complexe care multă vreme au fost un nod. de dorinţe şi de vise. Am sentimentul că am făcut asta în *Psihanaliza focului*. Cititorii s-au mirat poate că un filosof raţionalist acordă o atît de mare atenţie unor iluzii şi unor erori, şi că are întruna nevoie să reprezinte valorile raţionale şi imaginile clare ca rectificări ale unor date false. De fapt, nu consider că o raţionalitate naturală, imediată, elementară ar avea vreo soliditate. în__cunoaşterea raţională.jiu te instalezi dintr-o dată; nu poţi avea dintr-o dată o perspectivă corectă asupra imaginilor fundamentale. Sînt oare raţionalist? încerc mai curînd să *devin*, nu numai în ansamblul culturii mele, ci în detaliul gîndirii mele, în ordinea detaliată a imaginilor mele familiare. Şi astfel, printr-o psihanaliză a cunoaşterii obiective şi a cunoaşterii prin imagini am devenit raţionalist cu privire la foc. Sinceritatea mă obligă să mărturisesc că n-am reuşit să fac acelaşi lucru şi cu privire la apă. Imaginile apei eu le trăiesc încă, le trăiesc sintetic în complexitatea lor primă, aeordîndu-le adeseori adeziunea mea iraţională.

Regăsesc totdeauna aceeaşi melancolie în faţa apelor liniştite, o melancolie foarte specială care are culoarea u-nui eleşteu dintr-o pădure umedă, o melancolie care nu mă apasă, visătoare, lentă, calmă. Un detaliu infim al vieţii apelor devine adeseori pentru mine un simbol psihologic esenţial. Astfel, mireasma mentei acvatice stârneşte în mine un fel de corespondenţă ontologică ce mă face să cred că viaţa este doar o aromă, că viaţa emană din fiinţă aşa cum o mireasmă emană din substanţă, că din planta de pe malul rîului trebuie să emane sufletul apei... Dacă ar trebui să

retrăiesc pe seama mea mitul filosofic al statuii lui Condillac, care află primul univers şi prima conştiinţă în mirosuri, în loc să spun, ca ea: „Sînt mireasmă de trandafir", ar trebui să spun: „Sînt mai întîi mireasmă de mentă, mireasmă de mentă ce creşte la margine de apă". Căci fiinţa este înainte de orice o trezire, şi ea se trezeşte în conştiinţa unei impresii neobişnuite. Individul nu este suma impresiilor sale generale, el este suma impresîîIoF sale smgujare^Astlei se creează în noi „*misterele familiare* care se desemnează ca tot atîtea *simboluri rare*, Lîngă apă şi lîngă florile ce cresc pe malurile ei am înţeles cel mai bine că reveria este un univers în emanaţie, un suflu înmiresmat ce iese din lucruri prin mijlocirea unui visător. Dacă vreau să studiez viaţa imaginilor apei, trebuie deci să redau rîului şi izvoarelor din ţinutul meu de baştină rolul dominant.

M-am născut într-un ţinut plin de pîrîiaşe şi râuri, într-un colţ al văluritei Champagne, în le Vallage, astfel" numit din cauza numeroaselor sale văi. Pentru mine. cea mai frumoasă locuinţă ar fi cea din adîncul unei văi, de pe malul unei ape curgătoare, de sub umbra scurtă a sălciilor şi a răchitei. Şi cînd va veni octombrie, cu oeţurile-i pe rîu...

îmi *place* încă şi azi să merg pe malul rîului, să mă limb de-a lungul ţărmurilor, în sensul cel bun, în sensul -pei care curge, al apei care duce viaţa altundeva, în satul învecinat. Acest „altundeva" al meu nu se află niciodată mai departe. Aveam aproape treizeci de ani cînd am văzut Oceanul pentru prima oară. Iată de ce, în această carte, voi vorbi cu stângăcie despre mare, voi vorbi despre ea indirect, ascultînd ce spun cărţile poeţilor, voi vorbi rămlî-nînd sub influenţa clişeelor şcolare ce se referă la infinit. Dar în reveria mea eu nu găsesc în apă infinitul, ci (*Qrg*-funzlmeâ) De altfel, nu spune oare Baudelaire că şase sau „şapte leghe reprezintă jyntra omul ce visează in faţa mării o distanţă infinită? (*Jurnale intime*, p. 79). Le Vallage" are optsprezece leghe în lungime şi douăsprezece leghe în lăţime. Este deci o lume. Nu-l cunosc în întregime: n-am mers de-a lungul tuturor rîurilor sale.

Dar ţinutul natal nu este atît o întindere cit o materie; este un granit sau un pămînt, un vînt sau o uscăciune, o apă sau o lumină. Ne materializăm

reveriile în el: prin el visul nostru îşi capătă adevărata substanţă: lui îi cerem culoarea noastră fundamentală. Visînd lîngă rîu, mi-am dăruit imaginaţia apei, apei verzi şi limpezi, apei care face pajiştile să înverzească. Nu mă pot aşeza lîngă un rîu fără să cad într-o reverie adâncă, fără să-mi regăsesc fericirea... Şi nu-i nevoie să fie rîul din ţinutul meu, apa din ţinutul meu. Apa anonimă îmi ştie toate tainele. Aceeaşi amintire iese din toate fîntînile.

Am şi un alt motiv, mai puţin sentimental, mai puţin personal, să nu adopt ca titlu al acestui studiu sintagma „psihanaliza apei": în cartea de faţă nu am dezvoltat sistematic, aşa cum s-ar cuveni într-o psihanaliză profundă, caracterul organicist al imaginilor materializate. Primele interese psihice care lasă urme de neşters în visele noastre sînt interesele organice. Prima convingere legată de căldură este o bunăstare trupească. în carne, în organe, iau naştere imaginile materiale cele dinţii. Aceste prime imagini materiale sînt dinamice, active; ele sînt legate de o voinţă simplă, tiimitor de grosolană. Psihanaliza a stîrnit multe revolte cînd a vorbit despre un *libido* infanti]. Am înţelege po«te mai bine acţiunea acestui c i *f* r, ir ti re aj m în nu mj mg

Şi rîu *libido*, dacă i-am reda forma confuză şi generală, dacă l-am lega de toate funcţiile organice. Acest libido ne-ar apărea atunci ca fiind solidar cu toate dorinţele, cu toat nevoile. El ar fi considerat drept o dinamică a apetitulu şi şi-ar găsi împlinirea în toate impresiile de bunăstan trupească. Un lucru este sigur, şi anume că reveria copi lului este o reverie materialistă. Copilul este un materia list înnăscut. Primele sale vise sînt despre substanţei organice.

In unele clipe visul poetului creator este atît de profund, atît de natural, înеît, fără să-şi dea seama, el reg; seşte imaginile cărnii sale de copil. Poemele cu o rădn cină atît de adîncă au adeseori o putere neobişnuită. î străbate o mare forţă, iar cititorul, fără să ştie, particip la această forţă originară. El nu-i vede însă originea. Iu,.,-. două pagini în care *se* dezvăluie sinceritatea organica unei astfel de imagini prime:

Cunoscîndu-mi propria cantitate,

Sint eu, trag după mine, chem peste toate rădăcinile *m*"

fluviul Gange, fluviul Mississij

Stufosul Orenoc, firul lung al Rinului, Nilul cu cele d băşici ale sale

Şi aşa se iscă bogăţia... In legendele populare, m. fluvii se nasc din urina unui gigant. Astfel, Gargantu; inundat ţinuturile franceze, la nimereală, pe cînd âJ plimba. t*»4

Preţioasă, apa devine seminală. Atunci este cîntM.tj în chip şi mai misterios. Numai psihanaliza organicHti poate lumina o imagine confuză precum aceasta:

Şi aşa cum picătura seminală fecundează figura matemati< 1. împărţir

Momeala colcăitoare a elementelor teoremei sale,

Tot astfel trupul de glorie doreşte sub trupul de norc iar noa;p!;

Topită să fie în vizibilitate:-,

1 Paul Claudel, *Cinci mari ode*, p. 49.

2 *Ibidem*, p. 64.

O picătură de apă puternică este de-ajuns pentru a rea o lume şi pentru a topi noaptea. Pentru a visa pu-t a nU_j nevoie decît de o picătură imaginată în profunzime. Apa astfel dinamizată este un germene; ea ii dăruieşte vieţii un elan inepuizabil.

1 De asemenea, îritr-o operă atît de idealizată precum cea a lui Edgar Pce, doamna Mărie Bonaparte a descoperit semnificaţia organică a numeroase teme. Ea aduce numeroase dovezi cu privire la caracterul fiziologic al anumitor imagini poetice.

Nu m-am simţit îndeajuns de pregătit pentru a mer-

~qq atît de departe către rădăcinile imaginaţiei organice,

„pentru a scrie, dincoace de psihologia apei, o fiziologie *k* apei onirice. Ar fi nevoie de o cultură medicală şi mai

Itfes de o mare experienţă a nevrozelor. Eu unul însă nu cunosc omul decît prin lectură, prin minunata lectură care-l judecă pe om după ceea ce el scrie. Cînd e vorba de om, n<a1 3Hf ^ „init iubesc rppa re se poate scrie despre eJ. Căci ceea oe nu poate fi scris merită oare să fie trăit?

.etşltrebuit deci să mă mulţumesc cu studiul imaginaţiei

.imateriale *grefate* şi m-am mărginit aproape totdeauna la

«Atojidierea diferitelor ramuri ale imaginaţiei materializante *tl*& *deasupra* grefei, atunci cînd o cultură şi-a pus semnul pe o natură.

u De altfel, pentru mine aceasta nu-i doar o simplă r. Metaforă. *Grefa* îmi apare ca un concept esenţial în înţe-

9aţerea psihologiei umane. După mine, este semnul uman, semnul necesar pentru a specifica imaginaţia umană. în fGcjiii mei, umanitatea care imaginează este un dincolo în

„raport cu *natura naturans*. Grefa poate da cu adevărat imaginaţiei materiale întreaga exuberanţă a formelor. Greia poate transmite imaginaţiei formale bogăţia şi densi-

! tatea materiilor. Ea îl obligă pe sălbatic să înflorească şi-i dăruieşte florii materia. în afara oricărei metafore, este nevoie de unirea unei activităţi visătoare cu o activitate

^deatică pentru a produce o operă poetică. Arta ţine de o

'natură grefată.

Bineînţeles, în studiul nostru asupra imaginilor, cînd anv recunoscut o sevă mai îndepărtată, am notat-o în treacăt. Ba chiar foarte rar ni s-a întîmplat să nu fi luat origini organice drept imagini foarte idealizate. Dar aceasta nu era de ajuns pentru ca studiul nostru să poată fi inclus într-o psihanaliză exhaustivă. Cartea noastră ră-mîne deci un eseu de estetică literară. Ea are dublul scop (<3e ITdHerrhin'apsubstanţa imaginilor poetice şi(feîuT)cum Se potrivesc formele cu materiile fundamentale.

VI

Iată acum planul general al studiului nostru.

Pentru a arăta limpede ce este un ax al imaginaţiei.materializante, vom începe prin imaginile care se *materializează* prost; vom aminti imaginile superficiale, imaginile care acţionează la suprafaţa elementului, fără i;ă lase imaginaţiei timpul de a lucra materia. Pri-mul_ nostru capitol va fi consacrat apele£_Jj_mDejzii_ ajc>elor_strălucitoare care oferq imagini fugitive si fa-_.cile,. Totuşi, vom face să se simtă că, dată fiind unitatea"

elementului, aceste imagini se ordonează şi se organizează. Vom arăta atunci trecerea de la o poezie a apelor la o rneţapoetică a apei, trecerea de la un plural la un sin-gular..Pentru o astfel de metapoetică,' apa nu mai este un *grup* de imagini cunoscute printr-o contemplare vagabondă, printr-o suită de reverii întrerupte, instantanee; ea este un *suport* de imagini şi devine curînd un *aport* de imagini, un principiu care întemeiază imaginile. Apa d-svme astfel treptat, într-o contemplare care se adînceşte, un element al imaginaţiei materializante. Altfel spus, poeţii ce iubesc uşoara desfătare trăiesc ca o apă anuală, ca o apă ce merge din primăvară pînă în iarnă şi care reflectă cu uşurinţă, pasiv, frivol toate anotimpurile. Dar poetul mai profund descoperă apa vie, apa care renaşte din ea însăşi, apa care nu se schimbă, apa care pecetluieşte cu semnul ei de neşters imaginile, apa care este un organ al lumii, un aliment al fenomenelor curgătoare, elementul vegetant, elementul purificator, trupul lacrimilor...

Dar - repetăm - vom înţelege preţul profunzimii doar dacă vom sta îndeajuns de mult pe suprafaţa irizată. Vom încerca deci să precizăm anumite principii de coeziune care unifică imaginile superficiale. Vom vedea, în special, felul cum narcisismul fiinţei individuale se încadrează treptat într^un adevărat narcisism cosmic. Lasfîr-şttul capitolului vom studia şi un ideal facil al albului şi al graţiei, pe care îl vom caracteriza sub numele de *complex al lebedei*. Apele îndrăgostite şi uşoare află în el un.simbol ce poate fi lesne psihanalizat.

Deci numai în al doilea capitol - în care vom studia ramura principală a metapoeticii lui Edgar Poe - vom fi siguri că vom ajunge la *element*, la apa substanţială, la apa mult visată în substanţa ei.

Această certitudine se întemeiază pe un bun argument. Căci rJp materiile»,->T-i«i*-.->*--

ie. oi aceasta proprietate psihologică oste atît de oons-tantă, îneît putem enunţa, ca pe o lege primordială a ima-jinaţiei, şi celălalt adevăr: *n^materie pe care imaginaţia^ 3£u_o_poate face să trăiască amhivalent nu poate juca rolul ţjMhologic de materie originară*. *O* materie care nu este prilejul unei ambivalenţe psihologice nu-şi poate găsi.dtt-*blul poetic* care permite

nesfîrşite transpuneri. Trebuie deci să existe o *dublă participare* - participare a dorinţei şi a temerii, participare a binelui şi a răului, participare liniştită a> albului şi a negrului - pentru ca *elementul material* să cuprindă întregul suflet. Or, vor vedea în chipul cel mai evident maniheismul reveriei atunci cînd Edgar Poe meditează în faţa rîurilor şi a lacurilor. Priin apă, Poe idealistul, Poe intelectualul şi logicianul regăseşte contactul cu materia iraţională, cu materia „hăituită", cu materia misterios de vie.

Studiind operele lui Edgar Poe. vom avea deci un bun exemplu pentru acea dialectică a cărei necesitate în viaţa activă a limbajului a fost atît de bine înţeleasă de Claude-Lpuis Esteve: „Dacă trebuie să desubieetivizăm pe cit posibil logica şi ştiinţa, este nu mai puţin indispensabil, pe de altă parte, să desobiectivăm vocabularul şi sintaxa '. In lipsa acestei desobiectivări a obiectelor, în lip-

1 Claude-Louis Esteve, Etudes *philo.ophiqu.es* sur *l'cxpres-ngn HUerairc*, p. 192.

sa acestei deformări a formelor care ne permite să *vedem* materia subobiect, lumea se risipeşte în lucruri disparate, în corpuri solide imobile şi inerte. în obiecte străine nouă înşine. Sufletul suferă atunci de un deficit de imaginaţie materială. Apa, grupînd imaginile, dizolvînd substanţele, ajuta, imaginaţia în munca ei de desobiecti-vare, în munca ei de asimilare. Ea aduce totodată cu sine un tip de sintaxă, o legătură continuă între imagini, o dulce mişcare a imaginilor care desprinde reveria legată de obiecte. Astfel, apa elementară a metapoeticii lui Edgar Poe pune un întreg univers într-o ciudată mişcare. Ea simbolizează cu un heracliteism lent, biînd şi tăcut precum untdelemnul. Apa suferă atunci un fel de pierdere de viteză, care este o pierdere de viaţă; ea devine un fel de mediator plastic între viaţă şi moarte. Citindu-l pe Poe, înţelegem mai în profunzime strania viaţă a apelor stătătoare, iar limbajul învaţă cea mai teribilă dintre sintaxe, sintaxa lucrurilor care mor, viaţa muribundă.

Pentru a caracteriza această sintaxă a unei deveniiri şi a lucrurilor, această triplă sintaxă a vieţii, a morţii'şi a apei, propunem să reţinem două complexe pe care le-ât» numit *complexul lui Caron* şi *complexul Ofeliei*. Le-aro

reunit în acelaşi capitol pentru că ele simbolizează gîndirea ultimei noastre călătorii şi a disoluţiei noastre finale. Să dispari în apa adîncă sau să dispari într-un orizont îndepărtat, să te asociezi cu profunzimea sau cu infinitul, Laţi destinul omenesc ce-şi află imaginea în destinul apei.., n

După ce vom fi determinat astfel caracteristicile superficiale şi caracteristicile profunde ale *apei imaginar*,. vom putea încerca să studiem felul cum acest clemei' intră în compoziţie cu alte elemente ale imaginaţiei materiale. Vom vedea că anumite forme poetice se hrănesc cu o dublă materie; că un dublu materialism lucreă^: adeseori asupra imaginaţiei materiale. în anumite rever: se paie, orice element caută unirea sau confruntarea, ventura care îl calmează sau cea care îl aţîţă. In alte rt verii, apa imaginară ne va apărea ca element al tranzs. ţiîlor, ca schemă fundamentală a amestecurilor! De act vom acorda o mare atenţie combinării dintre apă şi p.mint, combinare care află în pămîntul frămîntat cu apă pretextul său realist. Pămîntul frămîntat cu apă este atunci schema, fundamentală a materialităţii. însăşi noţiunea de materie este, credem noi, întru totul solidară cui.noţiunea de pămînt frămîntat cu apă. Ar trebui chiar să pornim de la un mare studiu dedicat acţiunii de a frămjîn-£a şi de a modela, pentru a propune corect raporturile, reale, experimentale dintre cauza formală şi cauza materială. O mînă leneşă şi mîngîietoare care atinge linii bina executate, care cercetează un lucru desăvîrşit, poate să simtă plăcerile unei geometrii facile. Ea duce la filoso-fia unui filosof care-l *vede* pe meşteşugar luerînd. în ordinea esteticului, această vizualizare a muncii desăvîrşite duce în mod firesc la supremaţia imaginaţiei formale. Dimpotrivă, mina muncitoare şi imperioasă învaţă dinamo-genia esenţială a realului lucrlnd o materie care îi rezis-? tă şi cedează totodată, ca o carne iubitoare şi rebelă. Ea; acumulează astfel toate ambivalenţele. O asemenea mînâ i care lucrează are nevoie de un amestec corect de pămînt,, şi apă pentru a înţelege bine ce înseamnă o materie capa-;) bilă de formă, o substanţă capabilă de viaţă. Pentru in-/ -conştientul omului care o frămîntă, schiţa operei este şi i embrionul operei, argila este mama bronzului. Ca să putem înţelege psihologia inconştientului creator, nu vom insista deci

niciodată îndeajuns asupra experienţelor fluidităţii, ale maleabilităţii. în experienţa amestecului dintre apă şi pămînt, apa va apărea în mod evident ca fiind.materia dominantă. Omul va visa la ea, atunci cînd va be-aeficia prin ea de docilitatea argilei.

Pentru a arăta aptitudinea apei de *a intra în compoi Mţie* cu alte elemente, vom studia şi alte compoziţii, dar *if*& trebui să ne amintim că adevăratul tip de compoziţie este, pentru imaginaţia materială, compoziţia în care in-iră apa şi pămîntul!

]f Cînd vom fi înţeles că orice combinare de elemente imateriale este, pentru inconştient, o nuntă, vom putea să i|e dăm seama de caracterul aproape totdeauna *feminin* atribuit apei de imaginaţia naivă şi de imaginaţia poetică. ^om vedea astfel profunda *maternitate a* apelor. Apa ura-*j*^-*j*. seminţele şi da naştere izvoarelor. Apa este o „materie care poate fi văzută pretutindeni, născînd şi crescînd. Izvorul este o naştere irezistibilă, o naştere *continuă*. Asemenea nobile imagini lasă pentru totdeauna urme de neşters în inconştientul care 3e iubeşte. Ele stîrnesc reverii nesfîrşite. într-un capitol special am încercat să arăt fe-luî cum aceste imagini impregnate de mitologie însufleţesc încă în chip firesc operele poetice.

O imaginaţie care este legată pe de-a-ntregul de o anume materie este cu uşurinţă valorizantă. Apa este o-bieetul uneia dintre cele mai importante valorizări ale gândirii omeneşti: valorizarea purităţii. Ce-ar fi ideea.de puritate fără imaginea unei ape limpezi şi străvezii, fără acest frumos pleonasm care ne vorbeşte despre o *apă pură*? Apa acceptă toate imaginile purităţii. Am încercat deci să punem în ordine toate argumentele pe care £e întemeiază puterea acestui simbolism. Avem aici exemplul unui fel de *morală naturală* învăţată prin meditarea asupra unei substanţe fundamentale.

I

în legătură cu această problemă a purităţii ontologice, putem înţelege supremaţia pe care toţi mitologii au recunoscut-o apei dulci asupra apei de mare. Am consacrat un scurt capitol acestei valorizări. Mi s-a părut că el era necesar pentru a readuce spiritul în situaţia de a privi substanţele. Nu vom

înţelege bine doctrina imaginaţiei materiale decăt cînd vom fi restabilit echilibrul dintre *experienţe* şi *spectacole*. Puţinele cărţi de estetică ce se ocupă de *frumuseţea concretă*, de frumuseţea substanţelor, se mulţumesc adeseori să atingă doar în treacăt problema e-fectivă a imaginaţiei materiale. Să dăm doar un singur exemplu. In *Estetica* sa, Max Schasler îşi propune să sty-dieze „die konkrete Naturschonheit''. El nu scrie decît zece pagini despre elemente, dintre care trei despre apă, con-saerînd infinitului mărilor paragraful central. Se cuvenea deci să insistăm asupra reveriilor legate de apele naturale mai obişnuite, de apele ce n-au nevoie de infinit pentru a-l atrage pe visător.;

Ultimul nostru capitol va aborda problema psihologiei apei pe căi foarte diferite. Acest capitol nu va fi de fapt un studiu al *imaginaţiei materiale*, ci un studiu al *imaginaţiei dinamice*, căreia sperăm să-i putem consacra o altă lucrare. Este intitulat *apa violentă*.

Mai întîi, cînd e violentă, apa devine mînioasă într-un mod specific sau, altfel spus, apa capătă cu uşurinţă toate caracteristicile psihologice ale unui *tip de mînie*. Omul se grăbeşte să se laude că poate domina această mânie, de aceea apa violentă este curînd apa violentată. Un duel plin de răutate începe între om şi valuri. Apa e plină de ură, şi îşi schimbă sexul. Devenind rea, devine masculină. Iată, într-un nou fel, cucerirea unei dualităţi înscrisă în element, nou semn al valorii originare a unui element al imaginaţiei materiale.

Vom arăta deci voinţa de atac care-l însufleţeşte pe omul ce înoată, apoi revanşa valului, fluxul şi refluxul mîniei care creşte şi se răspândeşte. Ne vom da seama de dinamogenia specială pe care o dobândeşte fiinţa umană în contact cu apele violente. Va fi un nou exemplu de organicism fundamental al imaginaţiei. Vom regăsi astfel acea *imaginaţie musculară* a cărei acţiune am semnalat-o în metapoetica energetică a lui Lautreamont. Dar în contact cu apa, în contact cu elementul material, această imaginaţie materială va apărea ca fiind mai naturală şi totodată mai omenească decît imaginaţia animalîzată a lui Lautreamont. Va fi deci o dovadă mai mult cu privire la caracterul direct al simbolurilor formate prin contemplarea

elementelor de către imaginaţia materială.

Cum de-a lungul întregii noastre lucrări ne vom face o lege din a sublinia, cu o insistenţă poate obositoare, temele imaginaţiei materiale, nu va mai trebui să le rezumăm în concluzii. Vom consacra în mod aproape exclusiv aceste concluzii celui mai extrem dintre paradoxurile noastre. El va consta în a dovedi că vocile apei abia dacă sînt metaforice, că limbajul apelor este o realitate poetică directă, că râurile şi fluviile *sonorizează* cu o stranie fidelitate peisajele mute, că apele care susură le învaţă pe păsări şi îi învaţă pe oameni să cînte, să vorbească, să spună iarăşi şi iarăşi, şi că de fapt există o continuitate între vorbirea apei şi vorbirea omenească. Vom insista însă şi asupra faptului prea puţin remarcat că, organic, limbajul omenesc are o *lichiditate*, un debit în ansamblu, o apă în consoane. Vom arăta că această *lichiditate* trezeşte o aţîţare psihică specială, aţîţare care cheamă imaginile apei.

.'. Astfel, apa ne va apărea ca o fiinţă totală; ea are un. corp, un suflet, o voce. Mai mult decît orice alt element poate, apa este o realitate poetică completă. O poetică a apei, în ciuda varietăţii spectacolelor sale, este astfel sigură de unitatea ei. Apa trebuie să-i sugereze poetului o nouă obligaţie: unitatea *elementului*. In lipsa acesteia., imaginaţia materială nu este satisfăcută, iar imaginaţia formală nu izbuteşte să lege trăsăturile dispersate. Lipsită de substanţă, opera este lipsită de viaţă.

VII

Vrem să încheiem această introducere generală prin cîteva observaţii asupra naturii exemplelor pe care le-am ales pentru a ne susţine tezele.

Cele mai multe dintre aceste exemple sîht luate dirf poezie. Căci după părerea noastră orice psihologie a imaginaţiei nu poate fi clarificată *în momentul de faţă* decît prin poemele pe care le inspiră J. Imaginaţia nu este, aşa cum sugerează etimologia, facultatea de a forma imagini ale realităţii; ea este facultatea de a forma imagini care depăşesc realitatea, care *cintă* realitatea. Este o facultate a supraumanităţii. Un om este un om în măsura în care este un supraom. Trebuie să definim un om prin totalitatea tendinţelor care-l îndeamnă să-şi depăşească *condiţia umană*. O psihologie a

spiritului în acţiune este automat psihologia unui spirit excepţional, psihologia unui spirit ispitit de excepţie: de imaginea nouă grefată pe o imagine veche. Imaginaţia inventează mai mult decât lucruri

1 *Istoria* psihologiei apei nu este în mod special subiectul nostru. Ea e tratată în lucrarea lui Martin Ninek: *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der AHen*. *Eine symbolgeschicht-Hche Unţersuchung*, Philologus, 1921.

şi drame, ea inventează o nouă viaţă, ea inventează un apîrît nou; ea deschide ochi capabili de noi moduri de u vedea. Ea va vedea, dacă are „viziuni", şi va avea viziuni dacă se educă prin reverii. înainte de a se educa prin experienţe, dacă experienţele vin apoi ca tot atâtea dovezi ale reveriilor. Aşa cum spunea d'Annunzio:

Evenimentele cele mai însemnate ajung în noi cu mult înainte ca sufletul să-şi fi dat seama de ele. Şi cînd începem să deschidem ochii asupra vizibilului, eram de fapt de multă vreme lipiţi de invizibil'.

Aderarea la invizibil: iată poezia dintâi, poezia care ne permite să ne iubim destinul intim. Ea ne dă o impresie de tinereţe sau de întinerire veşnică, întreţinîndu-ne facultatea de a ne uimi. Adevărata poezie este o funcţie de trezire.

Ea ne trezeşte, dar trebuie să păstreze amintirea viselor preliminare. Iată de ce am încercat uneori să întîr-*zieva* clipa cînd poezia trece pragul expresiei; ne-am străduit, de fiecare dată cînd posedam anumite indicii, să regăsim drumul oniric care duce la poem. Căci, aşa cum spune Charles Nodier în ale sale *Reverii* (ed. Renduel, p. 162): „Harta lumii imaginabile nu este desenată, detiît în vise. Universul sensibil este infinit de mic". Visele şi reveriile sînt, pentru anumite suflete, materia frumuseţii, Adam a găsit-o pe Eva cînd s-a trezit dintr-un vis: iată de ce femeia este atît de frumoasă.

Avînd toate aceste convingeri, puteam face abstracţie de cunoştinţele uzate, de mitologiile formale şi alegorice care supravieţuiesc într-un învăţămînt lipsit de viaţă şi de forţă. Puteam face abstracţie şi de nenumăratele poeme lipsite de sinceritate prin care nişte mediocri versificatori se înverşunează să multiplice ecourile cele mai diverse, cele mai încâlcite. Ne-am sprijinit pe fapte mitologice doar cînd am recunoscut

în ele o acţiune permanentă, o acţiune inconştientă asupra sufletelor de astăzi. O mitologie a apelor, în ansamblul ei, nu ar fi decît o istorie. Am vrut să scriem o psihologie, am vrut să legăm între ele imaginile literare şi visele. De altfel, am rernar-

1 D'Annunzio. *Contemplatlon de la mort*, trad. fr., p. 19.

cat adeseori că *pitorescul* blochează atît forţele mitologice cît şi pe cele poetice. Pitorescul risipeşte forţa viselor, Ca să fie activă, o fantomă nu are dreptul de a fi multicoloră. O fantomă descrisă cu complezenţă este o fantomă ce nu mai acţionează. Diferitelor elemente materiale le corespund fantome ce-şi păstrează forţele atîta vreme cît sînt fidele materiei lor sau, ceea ce înseamnă aproape acelaşi lucru, atîta vreme cît sînt fidele viselor primitive.

Alegerea exemplelor literare se datorează şi unei ambiţii, pe,care vrem să o mărturisim cu toată liniştea: dacă cercetările noastre vor fi demne de atenţie, ele vor trebui să impună şi cîteva mijloace, cîteva instrumente prin care s-ar reînnoi critica literară. Către aceasta tinde introducerea noţiunii de *complex de cultură* în psihologia literară. Numim astfel *atitudinile iraţionale* care controlează însăşi munca de gîndire. Există, de exemplu, în domeniul imaginaţiei, imagini favorite pe care le credem luate din spectacolele lumii şi care nu.sînt decît *proiecţii* ale unui suflet obscur. Cultivăm, complexele de cultură crezînd că ne cultivăm în mod obiectiv. Realistul îşi alege atunci *propria-i* realitate în cadrul realităţii. Istoricul îşi alege *propria-i* istorie în cadrul istoriei. Poetul îşi ordonează impresiile asoeiindu-le unei tradiţii. Sub forma lui cea bună, complexul de cultură retrăieşte şi reîntinereşte o tradiţie. Sub forma lui cea rea, complexul de cultură este obiceiul şcolăresc al unui scriitor lipsit de imaginaţie.

Fireşte, complexele de cultură sînt grefate pe complexele mai profunde care au fost puse în evidenţă de psihanaliză. Aşa cum a arătat Charles Baudouin. un complex este în mod esenţial un transformator de energie psihică. Complexul de cultură continuă această transformare. Sublimarea culturală prelungeşte sublimarea naturală. Omului cultivat i se pare că o imagine sublimată nu este niciodată îndeajuns de frumoasă. El vrea să

reînnoiască sublimarea. Dacă sublimarea ar fi doar în funcţie de concepte, ea s-ar opri de îndată ce imaginea ar fi închisă in trăsăturile ei conceptuale; dar culoarea se revarsă, materia colcăie, imaginile se cultivă; visele îşi continuă asaltul, în ciuda poemelor care le exprimă. în aceste condiţii, critica literară care nu vrea să se limiteze la bilanţul static al imaginilor, trebuie să se sprijine şi pe o critică psihologică ce retrăieşte caracterul dinamic al imaginaţiei prin legătura dintre complexele originare şi complexele de cultură. După părerea noastră, nu există alte mijloace de a măsura forţele poetizante ce acţionează în operele literare. *Descrierea* psihologică e insuficientă. Căci nu trebuie atît să descriem forme cît să cmtărim o materie.

In această carte, ca şi în altele, şi poate chiar cu o anume imprudenţă, n-am ezitat să numim complexele noi prin semnul lor cultural, prin semnul pe care-l recunoaşte orice om cultivat, semn ce rămîne obscur şi fără răsunet pentru omul care trăieşte departe de cărţi. L-ani uimi mult pe un om care nu citeşte, dacă i-am vorbi despre farmecul dureros al unei moarte împodobită cu flori, ce pluteşte, precum Ofelia, de-a lungul unui rîu. Avem aici o imagine a cărei creştere nu a fost trăită de critica literară. Este interesant să arătăm cum asemenea imagini - atît de puţin naturale - au devenit figuri retorice, şi cum aceste figuri retorice pot. rămîne active într-o cultură poetică *i*.

Dacă analizele noastre sînt exacte, ele ar trebui, credem, să ne ajute să trecem de la psihologia reveriei obişnuite la psihologia reveriei literare, a acelei stranii reverii ce se scrie, ce se coordonează scriindu-se, ce-şi depăşeşte sistematic visul iniţial, dar care rămîne totuşi fidelă unor realităţi onirice elementare. Pentru a avea acea constanţă a visului care ne dăruieşte un poem, trebuie să avem în faţa ochilor ceva mai mult decît nişte imagini reale. Trebuie să urmărim imaginile care se nasc în noi înşine, care trăiesc în visele noastre, acele imagini încărcate cu o materie onirică bogată şi densă, hrană inepuizabilă pentru imaginaţia materială..

1 „O figură de retorică, spune pe bună dreptate Charles Baudouin, este o atitudine a spiritului, adică expresia unei dorinţe şi. schiţa unui act" (*La*

Psychcmalyse, Ed. Hermann, p. 144).

Capitolul I

APELE LIMPEZI, APELE PRIMĂ VĂRATICE ŞI APELE CURGĂTOARE.

CONDIŢIILE OBIECTIVE ALE NARCISISMULUI. APELE ÎNDRĂGOSTITE

„Floare tristă ce singură creşte şi nu are altă simţire
Decît umbra-i cu nepăsare văzută pe apă." MALLARME, Irodiada

„...Au fost chiar mulţi oameni care s-au înecat într-o oglindă..."
HAMON GOMF.Z DE LA SERNA, Gustav cel năstruşnic

I

„Imaginile" al căror pretext sau materie este apa nu au constanţa şi soliditatea imaginilor oferite de pământ, de cristale, de metale şi pietre preţioase. Ele nu au viaţa viguroasă a imaginilor focului. Apele nu construiesc „minciuni adevărate". Numai un suflet foarte tulburat se poată lăsa cu adevărat înşelat de mirajele rîuhii. Aceste blânde fantome ale apei sînt legate de obicei de iluziile factice ale unei imaginaţii amuzate, ale unei imaginaţii care vrea să se amuze. Fenomenele apei luminate de un soara primăvăratic propun astfel metafore comune, dezinvolte, abundente, ce însufleţesc o poezie subalternă. Poeţii de mina a doua abuzează de ele. Am putea acumula fără greutate versuri în care tinere ondine se joacă la nesfîr-şit cu străvechi imagini.

Asemenea imagini, chiar naturale, nu ne înlănţuie cu puterea lor. Ele nu trezesc în noi o emoţie profundă, aşa; cum fac anumite imagini - totuşi destul de comune - ale focului şi ale pământului. Fiind fugitive, nu lasă decît o impresie trecătoare. O privire către cerul însorit ne redă, certitudinilor luminii; o decizie intimă, o voinţă neaşteptată ne redau voinţei pământului, muncii pozitive prin care: săpăm şi construim. Aproape automat, datorită fatalităţii materiei grosolane, viaţa terestră îl recucereşte pe visătorul care nu vede în răsfrîngerile apei decît pretextuV vacanţei sale şi al visului său. Imaginaţia materială a apei este totdeauna în pericol, ea riscă să dispară cînd intervin imaginaţiile materiale ale pământului sau ide

focului. O psihanaliză a imaginilor apei este deci arareori necesară, de vreme ce aceste imagini se împrăştie parcă de la sine. Ele nu-] farmecă pe orice visător. Totuşi - după cum vom vedea în alte capitole - anumite forme-născute din apă sînt mai atrăgătoare, mai insistente, mai consistente: reverii mai materiale şi mai profunde intervin aici, fiinţa noastră lăuntrică se angajează mai adînc, imaginaţia noastră visează mai îndeaproape la actele creatoare. Atunci forţa poetică, insensibila într-o poetică a răsfrângerilor, apare dintr-o dată; apa se îngreunează, se întunecă, se adânceşte, se materializează. Şi iată că reveria materializantă, unind visele apei cu reverii mai puţin mobile, mai senzuale, construieşte în cele din urmă pe apă, simte apa cu mai multă intensitate şi profunzime.

Dar n-am măsura bine „materialitatea" anumitor imagini ale apei, „densitatea" anumitor fantome, dacă n-am fi studiat mai întîi formele irizate, cu totul superficiale. Această *densitate* care deosebeşte o poezie superficială de o poezie profundă va deveni perceptibilă cînd vom trece ele la *valorile sensibile* la *valorile senzuale*. Credem că doctrina imaginaţiei nu va deveni mai limpede decît dacă vom putea face o bună clasificare a valorilor senzuale în raport cu valorile sensibile. Numai valorile senzuale dau loc la „corespondenţe". Valorile sensibile nu dau loc decît la traduceri. Tocmai pentru că a fost propusă - amestecînd sensibilul cu senzualul - corespondenţa dintre *senzaţii* (elemente foarte intelectuale), ne-am interzis un studiu cu adevărat dinamic al emoţiei poetice. Să începem deci prin cea mai puţin senzuală dintre senzaţii, prin vedere, şi să observăm cum se senzualizează ea. Să începem prin a studia apa ca simplă *podoabă*. Vom înţelege apoi treptat, după foarte slabe indicii, *voinţa ei de a părea*, sau cel puţin cum simbolizează ea cu *voinţa de a părea* a visătorului care o contemplă. Nu ni se pare că doctrinele psihanalizei au insistat în egală măsură cu privire la narcisism, pe cei doi termeni ai dialecticii: a *vedea* şi a se *arăta*. Poetica apei. ne va permite să aducem o contribuţie la acest dublu studiu.

II

Nu o simplă dorinţă de mitologie facilă, ci o adevărată preştiinţă a

rolului psihologic al experienţelor naturale a determinat psihanaliza să marcheze cu semnul lui Narcis iubirea omului pentru propria-i imagine, pentru chipul său aşa cum se reflectă el într-o apă liniştită. într-adevăr, chipul omenesc este, înainte de toate, un instrument de seducţie. Oglindindu-se, omul pregăteşte, ascute, lustruieşte acest chip, această privire, toate uneltele seducţiei. Oglinda este un *Kriegspiel* al iubirii ofensive. Arătăm aici în treacăt acest *narcisism activ*, mult prea uitat de psihanaliza clasică. O carte întreagă ar fi necesară pentru a dezvolte „psihologia oglinzii". Să ne mulţumim, la începutul studiului nostru, să marcăm ambivalenţa profundă a narcisismului care trece de la trăsături masochiste la trăsături sadice, care trăieşte o contemplaţie ce regretă şi o contemplaţie ce speră, o contemplaţie ce consolează şi o contemplaţie ce atacă. Fiinţei ce se află în faţa oglinzi» îi putem pune totdeauna dubla întrebare: pentru cine te oglindeşti? împotriva cui te oglindeşti? ai oare conştiinţa frumuseţii sau a forţei tale? Aceste observaţii succinte vor fi de ajuns pentru a arăta caracterul iniţial complex al narcisismului. Vom vedea, în cursul acestui capitol, cum nancisismul se complică de la o pagină la alta.

Mai întîi trebuie să înţelegem utilitatea psihologică --a oglinzii apei: apa slujeşte la *naturalizarea* imaginii noastre, ea redă puţină inocenţă şi puţin firesc orgoliului contemplării noastre intime. Oglinzile sînt obiecte prea civilizate, prea maniabile, prea geometrice; ele sînt în mod prea evident unelte de vis, ceea ce le împiedică să se adapteze de la sine vieţii oniricei în preambulul bogat în imagini la cartea-i atît de emoţionantă sub raport moral, Louis

Lavelle a remarcat fireasca profunzime a reflexului acvatic, infinitul visului sugerat de acest reflex: „Dacă ni-l închipuim pe Narcis în faţa oglinzii, rezistenţa sticlei şi a ^metalului opune o barieră încercărilor sale. El loveşte cu fruntea şi cu pumnii în ea; dacă o înconjoară, nu găseşte nimic. Oglinda închide în ea o altă lume, ce-i scapă, în care se vede fără să se poată atinge pe sine şi care este despărţită de el printr-o falsă distanţă pe care o poate micşora, dar nu şi depăşi. Dimpotrivă, fîntîna este pentru el un drum deschis... '„. Oglinda fîntînii este deci prilej pentru o *imaginaţie deschisă*.

Reflexul oarecum vag, oa-recuxn palid sugerează o idealizare. In faţa apei care-i răsfrînge imaginea, Narcis simte că frumuseţea Iu; *continuă*, că ea nu s-a desăvîrşit, că ea trebuie desăvîrşită. Oglinzile de sticlă, sub puternica lumină a camerei, propun o imagine prea stabilă. Ele vor redeveni vii şi fireşti eînţd le vom putea compara cu o apă vie şi firească şi cînd imaginaţia *renaturaUzată* va putea primi *participarea* spectacolelor izvorului şi ale rîului.

Surprindem aici unul dintre elementele *visului natu-ral*} nevoia pe care o are visul de a se înscrie adînc în natură. Nu visăm adînc cu *obiecte*. Pentru a visa adînc avem. nevoie de *muierii*. Un poet care începe cu *oglinda* trebuie ţă ajungă la *apa din fîntînă* dacă vrea să facă o *experienţă poetică completă*. Experienţa poetică trebuie, după noi, să fie dependentă de experienţa onirică. O poezie atît de lucrată ca aceea a lui Mallarme se sustrage arareori. acestei legi; ea ne va da invaginaţia imaginilor apei în imaginile oglinzii:

Ajunge! Ţine-mi oglinda! Ah '
Reci ape, ce urîtul îngheaţă-vă în ramă,
De cîte ori, l,a ore pustii, care destramă,
Pe gînduri, căutîndu-mi, adinei oglinzi, în voi
Vechi amintiri asemeni unor căzute foi,
Nu m-am văzut în chipul unei năluci livide,
Louis L,avelle, *L'Erreur de Narcisse*, p. 11.

Ci, vai, prin seri, in clarul fîntînii voastre vide Mi-am cunoscut tot visul în goliciunea sa!]

Un studiu sistematic al *oglinzilor* în opera lui Georges Rodenbach ar duce la aceeaşi concluzie. Făcînd abstracţie <ie *spion*, de ochiul inchizitor totdeauna limpede, totdeauna ofensiv, am recunoaşte că toate oglinzile lui Rodenbach sînt înceţoşate, au aceeaşi viaţă cenuşie ca şi apa din. canalele care împrejmuiesc oraşul Bruges. La Bruges orice oglindă este o apă stătătoare.

III

Narcis se duce deci la fîntînă tainică, în adîncul'pădurii. Numai acolo simte că este dublat *în mod firesc*; îşi „întinde braţele, îşi cufundă mîinile

către propria-i imagine1, vorbeşte propriei sale voci. Echo nu este o nimfă îndepărtată. Ea trăieşte în fîntînă. Echo este întruna împreună <cu Narcis. Ea este el. Are vocea lui. Are chipul lui. El nu o aude strigînd puternic. O aude într-un murmur, precum murmurul vocii sale seducătoare, al vocii sale de seducător. în faţa apelor, Narcis are revelaţia identităţii şi „a dualităţii sale, revelaţia dublelor sale puteri virile şi feminine, şi mai ales revelaţia realităţii şi a idealităţii sale.

Lîngă fîntînă ia astfel naştere un *narcisism idealizam* -a cărui importanţă pentru o psihologie a imaginaţiei ani vrea să o notăm aici în cîteva cuvinte. Lucrul ni sg pare cu atît mai necesar cu cît psihanaliza clasică pare că. şub-apreciază roiul acestei idealizări. într-adevăr, narcisismul nu este totdeauna nevrozant. El joacă şi un rol pozitiv în opera estetică şi, prin transpuneri rapide, în opera Jiterară. Sublimarea nu este întotdeauna negarea unei do-/rinţe; ea nu se prezintă totdeauna ca o sublimare *îrwpo-' triva* instinctelor. Ea poate fi o sublimare *pentru* un ideal..Atunci Narcis nu mai spune: „Mă iubesc aşa cum sînt", ci spune: „Sînt aşa cum mă iubesc". Sînt plin de efervescenţă pentru că mă iubesc cu fervoare. Vreau să par.

1 Stephane Mallarme, *irodiada*... (Trad. Şerban Foarţă) (N. T

deci trebuie să-mi sporesc: podoaba. Astfel viaţa se ilustrează, se acoperă cu imagini. Viaţa creşte; ea transformă fiinţa; viaţa devine strălucitor de albă; viaţa înfloreşte; imaginaţia se deschide şi celor mai îndepărtate metafore; ea participă la viaţa tuturor florilor. O dată cu această, dinamică floralâ, viaţa reală capătă un nou avînt. Viaţa trăieşte mai bine dacă-i dăruim adevăratele vacanţe de irealitate.

Acest narcisism ideaiizant realizează atunci sublimarea mîngîierii. Imaginea contemplată în apă apare asemenea conturului unei mîngîieri vizuale. Ea nu are nevoie de mÎTia care mîngîie. Narcis se complace într-o mîngîiere lineară, virtuală, formalizată. Nimic material nu subzistă, în această imagine delicată şi fragilă. Narcis îşi ţine răsuflarea:

Cel mai mic suspin Abia expirat Mi-ar răpi deplin Tot ce-am adorat în apa profundă: Crîng şi Cer curat, şi Roză de Undă...2

Atîta fragilitate şi atîta delicateţe, atîta irealitate îl împing pe Narcis în

afara prezentului. Contemplarea lui Narcis este legată în mod *aproape* fatal de o speranţă. Meditînd asupra frumuseţii sale, Narcis meditează asupra propriului viitor. Narcisismul determină atunci un fel de *caioptromancie naturală*. De altfel, combinaţiile dintre hi-dromancie şi catoptromancie nu sînt rare. Delatte - vor-, beşte despre o practică în care sînt combinate reflexele apei şi cele ale unei oglinzi ţinute deasupra izvorului. Uneori adiţionăm cu adevărat puterile de răsfrîngere cufun-dînd în apă o oglindă divinatorie. Ni se pare deci evident că unul dintre elementele alcătuitoare ale hidromanciei

1 Paul Valery, *Narcisse*, in *Melanges*. (Trad. Ştefan Aug. Doinaş) (N.T.).

2 Delatte, La *Catoptromancie* grecque *et* ses *derives*, Paris, «'32, p. in.

provine din narcisism. Oînd se va face un studiu sistematic al caracteristicilor *psihologice* ale divinaţiei, va trebui să sa acorde un rol foarte mare imaginaţiei materiale. In hidromancie, se pare că apei liniştite i se atribuie o dublă vedere, pentru că ea ne arată un dublu al persoanei noastre.

IV

Dar Narcis, aflat lîngă f întina, nu se dedă numai contemplării sinelui. Propria-i imagine este centrul unei lumi. O dată cu Narcis, pentru Narcis, se oglindeşte întreaga pădure, iar întregul cer capătă cunoştinţă de grandioasa lui imagine. In cartea sa *Narcis*, care ar merita un studiu aprofundat, Joachim Gasquet ne comunică, printr-o formulă de o admirabilă densitate, o întreagă metafizică a imaginaţiei (p. 45): „Lumea este un imens Narcis ce se gin-deşte pe sine". Dar unde s-ar gîndi ea mai bine decît în propriile-i imagini? In cristalul fîntînilor, un gest tulbură imaginile, repaosul le restabileşte. Lumea reflectata este cucerirea calmului. Superbă creaţie ce nu cere decît lipsa de acţiune, ce nu pretinde decît o atitudine visătoare, lumea desemnându-se cu atît mai bine cu cît visarea imobilă va dura mai multă vreme!, Un *narcisism cosmic*, pe care îl vom studia ceva mai mult sub diferitele sale forme, continuă deci în chip firesc narcisismul egoist. „Sînt frumos pentru că natura este frumoasă, iar natura este frumoasă pentru că eu sînt frumos." Iată dialogul fără de sf îrşit dintre

imaginaţia creatoare şi modelele sale naturale. Narcisismul generalizat transformă toate fiinţele în flori şi dă tuturor florilor conştiinţa frumuseţii lor. Toate florile se *narcisizează* şi apa este pentru ele instrumentul miraculos al narcisismului. Numai văzînd astfel lucrurile putem da întreaga-i putere, întregul farmec filosofic acestui gînd al lui Shelley: „Galbenele flori îşi privesc la nesfîrşit ochii melancolici reflectaţi de calmul cristal". Dintr-un punct de vedere realist, este o imagine rău alcătuită: florile nu au ochi. Dar în visul poetului florile trebuie să *vadă*, de vreme ce ele se oglindesc în apa curată. Keats uneşte şi el, într-o pagină de o admirabilă prospeţime, legenda omenească, cea cosmică şi cea florală a lui Narcis. In poemul, său, Narcis, vorbindu-i mai întîi Iui Echo, vede golul şi seninătatea cerului albastru reflectat în mijlocul eleşteului dintr-o poeniţă; iată, pe mal, frumuseţea desenată, arta geometrică a culorilor:...dădu peste o floare singuratică; O biată floare părăsită şi umilă, Peste oglinda undei înclinîndu-şi frumuseţea, Apropiindu-se cu iubire de propria-i imagine întristată. Surdă la adierea uşoară, râmînea nemişcată; De parcă nu se mai sătura să *se* plece, să sufere.

să iubească '

Ce nuanţare delicată a unui narcisism lipsit de orgoliu, care dăruieşte fiecărui lucru frumos, şi pînă şi celei mai umile dintre flori, conştiinţa frumuseţii sale! Pentru o floare, a se naşte lîngă apă înseamă cu adevărat a se dedica narcisismului natural, narcisismului umed, umil, liniştit.

Dacă studiem una cîte una, cum încercăm să facem aici, reveriile particulare suscitate de o realitate particulară, descoperim că anumite reverii au un destin estetic ce se desfăşoară în conformitate cu reguli foarte stricte. Este cazul reveriei în faţa reflexului apei. Lîngă rîu, în răsfrîngeriie sale, lumea tinde către frumuseţe. Narcisismul, primă conştiinţă a unei frumuseţi, este deci germe-nele unui pancalism. Forţa acestui pancalism constă în faptul că este progresiv şi detaliat. Vom avea şi alte prilejuri de a-l studia.

Să vorbim mai întîi despre diferitele feluri de narcisism cosmic. în locul narcisismului precis şi analitic al unui reflex luminos, vedem intervenind în

contemplarea apelor autumnale un narcisism voalat, ceţos. E ca şi cum obiectele ar fi lipsite de voinţa de a se reflecta. Rămîn atunci cerul, norii, care au nevoie de tot lacul pentru a-şi zugrăvi drama. Cînd lacul mînios răspunde furtunii, vedem cum i se impune poetului un fel de narcisism ai mS-niei. Shelley traduce acest gen de narcisism printr-o ad-

1 Shelley, *Oeuvrcs completes*, trad. fr. Rabbe, t. I, p. 93.

mirabilă imagine. Apa seamănă atunci, spune el, „cu o piatră preţioasă în care se gravează imaginea cerului" (p. 243).

Nu înţelegem întreaga importanţă a narcisismului, dacă ne mărginim la forma sa redusă, dacă-l desprindem de generalizările sale. Fiinţa încrezătoare în frumuseţea ei are o tendinţă către pancalism. Putem arăta că există o activitate dialectică între narcisismul individual şi narcisismul cosmic, în care se aplică principiul mult dezvoltat de Ludwig Klages: fără un pol în lume, nu s-ar putea stabili polaritatea sufletului 1. Lacul nu ar fi un bun pictor dacă nu mi-ar face mai întâi mie portretul, declară narcisismul individual. Iar apoi chipul reflectat în centrul! fîntînii împiedică dintr-o dată apa să fugă şi o redă funcţiunii sale de oglindă universală. Iată cum o cîntă Eiuard, în *Cartea deschisă*, p. 30:

„" Aici nu te poţi pierde

Şi chipul meu este în apa pură văd Cum cîntă un singur copac Înmoaie pietrele Răsfrînge orizontul.

Treptat frumuseţea capătă un cadru. Ea *se* propagă de la Narcis către lume şi înţelegem certitudinea lui F. Schlegel (*Ludnde*, ed. 1907, p. 16): „Ştim cu siguranţă că trăim în cea mai frumoasă dintre lumi". Panealismul devine o certitudine intimă.

Uneori se simte la cîte un poet o rezistenţă în faţa acestui miraj cosmic. Este, credem, cazul lui Eugenio d'Ors. El este în mod evident un poet „terestru". După el, peisajul trebuie să fie mai întîi „geologic". Vom transcrie o pagină unde se manifestă o rezistenţă la poezia apei. Prin contrast, ea va lumina propriul nostru punct de vedere. Eugenio d:Ors - vrea să arate cum condiţiile aerului şi ale luminii sînt *adjective* care ne împiedică să cunoaştem adevărata *substanţă* a peisajului. El vrea, de

exemplu,

1 Klages, *Der Gcist als Widersacher der Seele*, 3 Bând, t. I, p. 1132: „Ohne Weltpol fiinde der seelische Pol nicht statt".

2 Eugenio d'Ors, *La Vie de Goya*, trad. fr., p. 179.

ca o *marină să* aibă „o consistenţă arhitecturală", ajungînd la următoarea concluzie: „O marină ce-ar putea fi in-tervertită, ar fi un tablou prost. Turner însuşi - deşi atit de îndrăzneţ în ale sale fantasmagorii luminoase - nu riscă niciodată să picteze un peisaj maritim *reversibil*, adică în care cerul ar putea fi luat drept apă şi apa drept cer. Şi dacă impresionismul Monet, în seria echivocă a *Nenufarilor*, a făcut asta, putem spune că şi-a găsit pedeapsa în propriul păcat; căci niciodată *Nenufarii* lui Monet nu au fost şi nu vor fi consideraţi, în istoria artei, drept un produs normal, ci mai curînd drept un capriciu care, chiar dacă ne impresionează plăcut timp de o clipă sensibilitatea, nu are nici o calitate ce l-ar îndreptăţi să intre în nobilele arhive ale.memoriei noastre. Recreaţie de un sfert de oră: obiect de consum situat încă de pe acum în vecinătatea imediată a ceea ce este pur decorativ printre realizările artei industriale; frate a] arabescurilor, al tapiseriilor, al farfuriilor de Faenza; lucru pe care-l vezi fără să-l priveşti, pe care-l înţelegi fără să te gîndeşti la el şi pe care-l uiţi fără nici o remuşcare". CU dispreţ pentru „obiectul de consum"! Cită nevoie de frumuseţe imobilă! Iar noi, spre deosebire de Eugenio d'Ors, am primi cu braţele deschise o operă de artă care dă iluzia mobilităţii, care ne înşală chiar, dacă această eroare ne deschide drumul către reverie. Iată ce simţim în faţa *Nenufarilor*. Cînd te atrag spectacolele apei, eşti totdeauna gata să te bucuri de funcţia ei narcisiacă. Opera care sugerează această funcţie este pe dată înţeleasă de imaginaţia materială a apei.

V

Poate că aceste observaţii asupra raporturilor dintre narcisismul egoist şi narcisismul cosmic vor părea mai bine întemeiate dacă vom accentua caracterul lor metafizic.

Filosofia lui Schopenhauer a arătat cum contemplarea estetică potoleşte pentru o clipă nefericirea oamenilor, de-taşindu-i de drama voinţei. Această

despărţire dintre contemplare şi voinţă estompează o caracteristică pe care am.

vrea s-o subliniem: voinţa de a contempla. Contemplarea determină şi ea o voinţă. Omul vrea să vadă. Vederea este o nevoie directă. Curiozitatea dinamizează spiritul omenesc. Dar se pare că în natură chiar, *forţele vederii* sînt active. între *natura contemplată* şi *natura contemplativă* există relaţii strînse şi reciproce. *Natura imaginară* realizează unitatea dintre *natura naturems* şi *natura naiurata*. Cînd un poet îşi trăieşte visul şi creaţiile sale poetice, el realizează această unitate naturală. Se pare atunci că natura contemplată ajută contemplarea, că ea cuprinde mijloace de contemplare. Poetul ne cere să „ne apropiem eît putem de mult de apele pe care le-am sorocit contemplării a tot ce există'„ *K* Dar cine contemplă cel mai bine, lacul sau ochiul? Lacul, eleşteu!, apa stătătoare ne opresc pe malurile lor. Ele spun voinţei: nu vei meage mai departe; eşti condamnat la îndatorirea de a privi lucrurile îndepărtate, un dincolo. In timp ce alergai, aici, ceva privea. Lacul este un mare ochi liniştit. Lacul strînge toată lumina şi reface din ea o lume. Prin el, lumea este contemplată, lumea este reprezentată, Şi el poate spune: lumea este reprezentarea mea. Lîngă lac, înţelegem vechea teorie fiziologică a *vederii active*. Pentru vederea activă se pare că ochiul proiectează lumină, că el însuşi îşi luminează imaginile. înţelegem atunci că ochiul are voinţa de a-şi vedea viziunile şi că şi contemplarea este voinţă. Cosmosul este deci - într-un fel oarecare - atins de narcisism. Lumea vrea să se vadă pe sine. Voinţa, înţeleasă sub aspectul ei schopenhauerian, creează ochi pentru a contempla, pentru a se sătura de frumuseţe. Oare ochiul însuşi nu este o frumuseţe luminoasă? Oare nu poartă el semnul panealismului? Ca să vadă frumuseţea, trebuie să fie frumos. Pentru ca frumoasele culori să intre în pupilă, trebuie ca şi irisul să aibă o culoare frumoasă. Cum să vezi cu adevărat cerul albastru, fără un ochi albastru? Fără un ochi negru, cum să priveşti noaptea? Pe de alta parte, orice frumuseţe este plină de ochi. Nenumăraţi poeţi au simţit şi au trăit această unire pancalîstă dintre vizibil şi vedere, fără a o defini. Ea este o lege ele-

: Paul Cîaudel, *L'Ol-,eau noir dans Ic Sole.il levant*, p. 230.

menţjrri n jmagjpaţuM^np exemplu, în al său *Prumeteu eliberai* ', Shelley scrie: „Ochiul graţios al unei violete priveşte cerul de azur pînă cînd culoarea lui seamănă cu. cea pe care o priveşte',,. Cum am putea surprinde mai bine imaginaţia materială în acţiunea sa de mimetism substanţial?

Swanevit, personajul lui Strindberg, în timp ee-l aşteaptă pe prinţul din poveşti, mîngîie spatele şi coada păunului: „Pălmaş! Păunaş! Ce vezi? Ce-auzi? Vine oare cineva? Cine vine oare? Un prinţişor? E frumos şi-neîn-tător? Poţi să-l vezi cu toţi ochii tăi albaştri? (Ea ţine în mină o pană de păun şi se uită ţintă la ochiul de pe pană.)" *2* Să amintim în treacăt că *ochiul* de pe pană este numit şi *oglindă*. E o nouă dovadă a ambivalenţei care joacă pe cele două participii: *văzut* şi *văzînd*. Pentru o imaginaţie ambivalenţă, păunul este o vedere multiplicată. După Creuzer, *păunul primitiv* are o sută de ochi:!.

O nouă nuanţă se introduce curînd în viziunea generalizată, întărind caracterul *voluntar* al contemplaţiei. Feeria lui Strindberg pune în lumină această caracteristică. Irisul de pe pana păunului, acest „ochi" fără pleoapă, acest *ochi permanent* capătă dintr-o dată o duritate. în loc să contemple, observă. O *relaţie de lip Argus* deformează atunci tandra fascinaţie a iubirii care admiră: Acum o clipă mă priveai, iar în acest moment mă observi. îndată după mîngîieri, Swanevit simte insistenţa privirii *ochilor de pe coada păunului*; „Te afli aici ca să mă observi, o, răutăciosule Argus... Neghiobule! uite, trag perdeaua. (Ea trage o perdea care ascunde păunul, dar nu şi peisajul, apoi se duce către porumbei.) Turturelele mele albe, albe, albe, o să vedeţi tot ce este mai alb pe lume", în sfîrşit, cînd va veni clipa ispitei, păunul, Argus cu privirea crudă, va trage perdeaua (p. 248). „Cine-a tras perdeaua? Cine i-a poruncit păsării să se uite la noi cu cei o sută de ochi ai săi?" O, coadă de păun cu vedere multiplă!

1 Shelley, Ocuvres *comptetes*, trad. fr. Rabbe, t. I. p. 23.

2 Strindberg, *Swanevit*, trad. fr., p. 329.

a Creuzer, *Religion de rAntiquite*, trad. fr. Guigniaut. t. I, p. 168.

O critică ce se bizuie pe convingeri realiste şi logice ne va acuza lesne că jucăm aici pe cuvîntul *ochi*, cuvînt ce desemnează - datorită cărei

întîmplări? - petele circulare de pe penele păunului. Dar cititorul care va şti să accepte cu adevărat invitaţia la contemplaţie făcută de păun nu va putea uita strania impresie lăsată de convergenţa celor o sută de,,priviri". Este evident că în acest caz însăşi coada păunului *vrea să fascineze*. Să observăm cu atenţie roata pe care o face. Ea nu este plană. Este curbată ca o cochilie. Dacă vreo fiinţă din curtea păsărilor trece prin centrul acestei oglinzi concave, al acestei vederi concave, orgoliul devine mînie, o mînie ce străbate toate penele; întreaga roată a cozii freamătă, tremură, foşneşte. Spectatorul are atunci sentimentul că se află în prezenţa unei *voinţe directe*, de frumuseţe, a unei puteri de ostentaţie incapabilă să rămînă pasivă. Psihologia omenească a unei frumuseţi oarecare prostesc exhibate este lipsită de această *frumuseţe ofensivă* pe care cel ce priveşte pasărea n-o poate ignora. Pornind de la acest exemplu, un filosof schopenhauerian se va putea convinge că e necesar să reunim într-o nouă sinteză lecţiile divizate ale lui Schopenhauer: magnetismul contemplării ţine de ordinea voinţei. A contempla nu înseamnă a te opune voinţei ci a urma o altă ramură a voinţei, a participa la voinţa de frumos, care este un element al voinţei generale.

Fără o doctrină a imaginaţiei active care uneşte fenomenul frumuseţii cu voinţa de a vedea, pagini ca aceea citată din Strindberg sînt de neînţeles şi terne. Le citim prost şi dacă încercăm să găsim în ele simboluri facile. Ca să le citim bine, trebuie ca imaginaţia să *participe* la viaţa formelor şi totodată la viaţa materiilor. Păunul viu operează această sinteză.

Lui Victor Hugo nu i-a scăpat această combinaţie dintre narcisismul cosmic şi pancalismul dinamic. El a înţeles că natura ne sileşte la contemplare. în faţa uneia dintre priveliştile măreţe de pe malul Rinului, el scrie: „Era unul din acele locuri unde ţi se pare că vezi cum păunul magnific numit natură îşi desface coada" 1. Putem

1 Victor Hugo, *Le Rhin*, II, p. 20.

deci să spunem că păunul este un microcosmos al pan-calismului universal.

Astfel, sub formele cele mai diverse, în ocaziile cele mai diferite, la

autorii cei mai străini unii de ceilalţi, vedem reprodueîndu-se un schimb fără de sfîrşit între vedere şi vizibil. Tot ceea ce face să se vadă vede la rîn-du-i. Lamartine scrie în *Graziella*: „Fulgerele ţîşneau întruna printre crăpăturile obloanelor, precum clipirile unui ochi de foc pe pereţii camerei mele" '. Fulgerul care luminează, priveşte totodată.

Dar cînd privirea lucrurilor este oarecum blîndă, oarecum gravă, oarecum gînditoare, ea este o privire a apei. Cercetarea imaginaţiei ne duce la următorul paradox: în imaginaţia vederii generalizate, apa joacă un rol neaşteptat. Adevăratul ochi al pămîntului este apa. In ochii" noştri, *apa* este cea care visează. Ochii noştri nu sînt oare „acea baltă neexplorată de lumină lichidă pe care Dumnezeu a aşezat-o în adîncul nostru" 2? fn natură, lacul este cel care vede, apa este cea care visează. „Lacul a făcut grădina. Totul se alcătuieşte în jurul acestei ape gîndî-toare" '. Cînd ne abandonăm pe de-a-ntregul puterii imaginaţiei, cu toate forţele reunite ale visului şi „ale contemplării, înţelegem acest gînd profund al lui Paul Claudel: „Apa este privirea pămîntului, aparatul prin care pămîn-tul priveşte *timpul*..." /i.

VI

După această digresiune metafizică, să ne întoarcem la caracteristicile mai simple ale psihologiei apelor.

_ Tuturor jocurilor apelor limpezi, ale apelor primăvă-ratice, sclipind de imagini, trebuie să le adăugăm o componentă a poeziei apelor: *răcoarea*. Vom regăsi această calitate care aparţine volumului apei, cînd vom studia miturile purităţii. Vom vedea că această răcoare este o forţă

1 Lamartine, *Conjidcnces*, p. 245.

2 Claudel, L'Oiseau *noir* dans *le* Soleil *levant*, p. 229.

3 *Ibidem*. * *Ibidem*.

do trezire. Dar trebuie să o semnalăm încă de pe acum, pentru că ea intră în combinaţie cu alte imagini imediate. O psihologie a imaginaţiei trebuie să privească laolaltă toate datele imediate ale conştiinţei estetice.

Răcoarea pe care o simţim cînd ne spălăm mîinile în rîu se întinde, se răspîndeşte, pune stăpînire pe întreaga -natură. Ea este curînd răcoarea primăverii. Nici unui substantiv, mai mult decît substantivului apă, nu-i

poate fi mai bine asociat adjectivul *primăvăratic*. Pentru o ureche franceză, nu există sintagmă mai răcoroasă decît *ape primăvăratice*. Răcoarea impregnează primăvara cu apele-i şiroinde: ea valorizează anotimpul reînnoirii. Dimpotrivă, răcoarea este peiorativa în ordinea imaginilor aerului. Un vînt răcoros aduce un val de frig. El răceşte entuziasmul. Fiecare adjectiv îşi are astfel substantivul său privilegiat, pe care imaginaţia materială îl reţine cu uşurinţă. *Răcoarea* este aşadar un adjectiv al apei. în anumite privinţe apa este răcoare substantifiată. Ea marchează un climat poetic. Ea dialectizează astfel verdele ţinut Erin şi roşcata Scoţie, ierburile împotriva mărăcinişurilor.

Cînd ai găsit rădăcina substanţială a calităţii poetice, cînd ai găsit cu adevărat *materia* adjectivului, materia asupra căreia lucrează imaginaţia materială, toate metaforele bine înrădăcinate se dezvoltă de la sine. Valorile senzuale - şi nu senzaţiile - fiind legate de substanţe, ele dau *corespondenţe* care nu ne înşală. Astfel, parfumurile verzi precum pajiştile sînt parfumuri răcoroase; sînt carne de răcoare şi lumină, avînd plenitudinea cărnii de copil. întreaga *corespondenţă* este susţinută de apa *primitivă*, de o apă carnală, de elementul universal. Imaginaţia materială este sigură de sine cînd a recunoscut valoarea ontologică a unei metafore. Dimpotrivă, în poezie, fenomenismul este o doctrină lipsită de forţă.

VII

Răcoros şi limpede este şi chitul rîului. Murmurul apelor adoptă în chip firesc metaforele răcorii şi ale limpezimii. Apele care rîd, rîurile ironice, cascadele cu vuiet vesel se regăsesc în peisajele literare cele mai variate.

Aceste rîsete, aceste gîngureli sînt, se pare, limbajul copilăresc al Naturii. Prin riu vorbeşte Natura-copil.

Ne desprindem cu greu de această poezie copilărească. In opera multor poeţi, rîurile gîlgîie pe tonul specific unei nursery", ton ce blochează adeseori sufletul copilului în cuvinte alcătuite din două silabe, pe baza unei consoane repetate:. „dada", „bobo", „lolo", „coco" l Iată cum cîntă rîurile în poveştile pentru copii fabricate de oamenii mari. Dar această simplificare excesivă a unei armonii pure şi profunde,, această.puerilitate persistentă,

acest infantilism poetic care este ţara atîtor poeme, nu trebuie să ne facă să subapreciem tinereţea apelor, lecţia de vivacitate pe care ne-o dau apele cele vii.

Aceste izvoare din crânguri, aceste „Waldquellen", adeseori ascunse, sînt auzite înainte de a fi văzute. Le auzim cînd ne trezim din somn, cînd ieşim din vis. Astfel, Faust le aude pe malurile Peneului. Scheint die Welle doch ein Schwatzen 2 imfl iar Nimfele răspund:

Wjr săuşeln, wir riesein Wir fliişte/, d[ir,,zu3.

Dar are oare această mitologie o adevărată forţă? Ferice de cel trezit de cîntul răcoros al rîului, de o voce reală a naturii vii: Fiecare nouă zi are pentru el dinamica naşterii. în zori, cîntul rîului este un cînt de tinereţe, un sfat întru veşnică tinereţe. Cine ne va reda trezirea *naturală*, trezirea *in natură*?

VIU

Ea duce la evocarea mai mult sau mai puţin livrescă a naiadelor şi a nimfelor. Se alcătuieşte astfel o grămadă de dorinţe şi de imagini, un adevărat complex cultural pe care l-am putea desemna destul de bine prin numele de *complexul Nausicăi*. Nimfele şi nereidele, driadele şi ha-madriadele nu mai sînt decît nişte imagini şcolare. Ele sînt produse ale unei burghezii care şi-a dat bacalaureatul. Ducînd la ţară amintiri din liceu, un burghez care încearcă să pronunţe douăzeci de cuvinte în greceşte, nu-şi închipuie izvorul fără o nimfă, golful umbros fără fiica unui rege.

Vom caracteriza mai bine *complexul cultural* la sfîr-şitul acestui capitol, cînd vom fi putut face bilanţul *cuvintelor* şi al *imaginilor* din simbolurile tradiţionale. Dar să ne întoarcem la cercetarea spectacolelor reale care se află la originea metaforelor imaginaţiei.

Aşa cum o descriu sau o sugerează poeţii, aşa cum o desenează pictorii, *femeia care se scaldă* nu mai poate fi întîlnită la noi la ţară. A te scălda nu mai este decît un sport. Ca sport, baia este contrariul timidităţii feminine. Ea presupune acum o *mulţime*. Le oferă romancierilor „un mediu". Nu mai poate da naştere unui adevărat poem al naturii.

De altfel, imaginea primitivă, imaginea luminoasă a femeii care se scaldă

este falsă. Agitînd apa, femeia sfă-rîmă propria-i imagine. Cine se scaldă, nu se reflectă. Trebuie deci ca imaginaţia să ia locul realităţii. Ea realizează atunci o dorinţă.

Care este aşadar funcţia sexuală a rîuluî? Cea de a evoca nuditatea feminină. Iată o apă foarte limpede, spune cel ce se plimbă pe malul ei. Cu cîtă fidelitate ar putea reflecta cea mai frumoasă dintre imagini! Prin urmare, femeia care s-ar scălda în ea ar fi albă şi tînără; şi, tot prin urmare, ar fi goală. Apa evocă de altfel nuditatea naturală, nuditatea care poate să-şi păstreze inocenţa. In domeniul imaginaţiei, fiinţele cu adevărat goale, cu linii pure, ies totdeauna dintr-un ocean. Fiinţa ce iese din apă este un reflex care se materializează treptat: este o *imagine* înainte de a fi o fiinţă, o dorinţă, înainte de a fi o imagine.

Pentru anumite reverii, tot ceea ce se reflectează în apă poartă un semn feminin. Iată un bun exemplu pentru această fantasmă. Un erou al lui Jean-Paul care visează pe malul apei, spune dintr-o dată, fără nici o explicaţie: „Din mijlocul valurilor pure ale lacurilor se înălţau vârfurile colinelor şi ale munţilor, ce semănau cu nişte femei goale ieşind din apă..."1. Nici un spirit realist nu ne va putea explica această imagine. Putem întreba pe orice geograf: dacă nu părăseşte pământul ca să intre în vis, nu va confunda niciodată un profil orografic cu un profil feminin. Imaginea feminină i s-a impus lui Jean-Paul în timp ce visa în faţa unei răsfrîngeri, fapt pe care nu-l vom înţelege decît dacă parcurgem circuitele întortocheate ale explicaţiei psihologice pe care o propunem aici.

IX

în literatură, lebăda este un înlocuitor al femeii goale. Este nuditatea permisă, albeaţa imaculată şi totuşi ostentativă. Lebedele se lasă văzute! Cine adoră lebăda doreşte femeia ce se scaldă.

O scenă din *Al doilea Faust* ne va arăta cu de-amă-nuntul cum cadrul dă naştere personajului şi cum evoluează, sub diferite măşti, dorinţa visătorului. Iată această scenă, pe care o vom împărţi în trei tablouri: peisajul - femeia - lebăda 2.

Mai întîi, peisajul nelocuit:

„Apele se strecoară prin răcoarea tufişurilor dese, ce se mişcă uşor; ele nu susură, curgând foarte lent; din toate părţile, nenumărate izvoare se adună în scobituri pure şi strălucitoare, netede, parcă făcute pentru îmbăiere"..

„Zum Bade flach vertieften Raum"'.

Se pare deci că natura a alcătuit un fel de cripte pentru a le ascunde aici pe femeile care se scaldă. Pe dată" în poem, spaţiul scobit şi răcoros se populează conform legii imaginaţiei apelor, iată deci cel de-al doilea tablou:

1 Jean-Paul, *Le Titan*, trad. fr. Qhasles, t. I, p. 36.

2 Goethe, *Faust*, partea a doua, act II, trad. fr. Porchat, p. 342.

„înfloritoare şi tinere chipuri de femei, oferite ochiului încîntat, dublate de oglinda lichidă! Ele se scaldă împreună vesele, înotînd cu îndrăzneală, mergînd cu teamă; şi strigă, luptîndu-se cu valurile!"

Dorinţa se condensează, se precizează, se interiorizează. Nu mai este o simplă bucurie a ochilor. Se pregăteşte imaginea totală şi vie:

„Aceste frumoase femei ar trebui să-mi ajungă, ochiul meu ar trebui să se bucure de ele; dar dorinţa-mi înaintează întruna; privirea mi se strecoară pînă în adîneu-lile ascunzătorii. Frunzişul bogat şi verde o ascunde pe nobila regină". Şi visătorul contemplă cu adevărat ceea ce se ascunde; el fabrică mister din real. Imaginile care „acoperă" îşi fac deci apariţia. Sîhterh acum în centrul fantasmei. Bine acoperit, acest centru va prolifera; el va aglomera imaginile cele mai îndepărtate. Mai îiitîi lebedele, apoi Lebăda:.;

„O, minune! Lebede vin şi ele din ascunzişurile lor, plutind cu mişcări pure şi maiestuoase; alunecă pe apă uşor, gingaşe şi familiare: dar cu cîtă mîndrie şi graţie îşi unduiesc capul şi ciocul.... Una dintre ele mai ales pare plină de îndrăzneală, ţîşnind printre toate celelalte; penele i se înfoaie; alunecînd din val în val, înaintează către lăcaşul sacru...".

Punctele de suspensie - atît de rare în germana clasică - sînt puse de Goethe în locurile cuvenite (versurile 7300 şi 7306, ediţia Herman Bohlau, Weimar, 1888). Aşa cum se întîmplă adesea, punctele de suspensie „psihanalizează" textul. Ele ţin în suspensie ceea ce nu trebuie să fie spus în mod explicit. Ne-am permis să suprimăm din traducerea lui Porchat

numeroasele puncte de suspensie ce nu figurează în textul german şi care au fost adăugate pentru a sugera evaziuni lipsite de forţă şi mai ales de adevăr, dacă le comparăm cu evaziunile ce pretind o psihanaliză.:

Nu-i va fi de altfel greu pînă şi celui mai proaspăt iniţiat în psihanaliză să surprindă trăsăturile *masculine* din această ultimă imagine a lebedei. Ca toate imaginile în acţiune din inconştient, imaginea lebedei este herma-/f rodită. Lebăda este feminină în contemplarea apelor lu-minoase, dar masculină în acţiune. Pentru inconştient, acţiunea este un act. Pentru inconştient, nu există decît *un act*-.. O imagine, care sugerează un act trebuie să evolueze, în inconştient, de la feminin la masculin..

Pagina din *Al doilea Faust* ne oferă deci un bun exemplu pentru, ceea ce vom numi. o *imagine completă* sau, şi mai bine, o imagine complet dinamizată. Imaginaţia adună uneori imaginile în sensul senzualităţii. Ea se hrăneşte mai întîi cu imagini îndepărtate; visează în faţa unei vaste privelişti; desprinde apoi din ea un loc tainic unde adună imagini mai omeneşti. Trece de la bucuria ochilor la dorinţe mai intime. în sfîrşit, la apogeul visului de seducţie, viziunile devin proiecte sexuale. Ele sugerează acte. Atunci „penele se înfoaie, lebăda înaintează către lăcaşul sacru...".

Dacă am mai face un pas pe drumul psihanalizei, am înţelege că acel cînt al lebedei din ajunul morţii sale poate fi interpretat ca jurămîntul amantului, ca vocea caldă a seducătorului înainte de clipa supremă, înainte de acel sfîrşit atît de fatal exaltării, înеît este cu adevărat „o moarte din iubire".

Acest *cînt al lebedei*, acest cînt al morţii sexuale, acest cînt al dorinţei exaltate ce-şi va găsi satisfacţia nu apare decît arareori cu semnificaţia sa complexuală. Ei nu mai are răsunet în inconştientul nostru, pentru că metafora *cîntul lebedei* este una dintre cele mai uzate, fiind strivită sub un simbolism factice. Cînd lebăda lui La Fon-taine îşi cîntă „ultimul cînt" sub cuţitul bucătarului, poezia nu mai trăieşte, nu ne mai emoţionează, îşi pierde semnificaţia proprie, fie spre folosul unui simbolism convenţional, fie spre cel al unei semnificaţii realiste perimate, în frumoasele timpuri ale realismului, oamenii se întrebau încă dacă laringele lebedei este capabil de

un cînt adevărat şi chiar de un strigăt de agonie. Nici prin convenţie, nici printr-o explicaţie realistă, metafora cîn-tului lebedei nu este explicabilă. Ca şi pentru atîtea alte metafore, trebuie să căutăm în inconştient argumentele unei explicaţii. Dacă interpretarea noastră generală a reflexelor este exactă, imaginea „lebedei" e totdeauna o *dorinţă*. în acest caz, lebăda cîntă ca *dorinţă*. Or. Numai o singură dorinţă cîntă cînd moare, moare cînd cîntă: \A dorinţa sexuală. Cîntul lebedei este deci dorinţa sexuală i Alia apogeul ei.

\/ ~ Interpretarea noastră este, de exemplu, cred, singura r care poate explica toate rezonanţele inconştiente şi poei tice ale următoarei frumoase pagini din Nietzsche 1. Mi-

; tul tragic „împinge lumea fenomenală pînă la limita unde

'; se neagă pe sine şi caută să se întoarcă în sînul adevă-I ratei şi unicei realităţi, unde, ca şi Yseult, pare a intona

′ metafizicul cînt al lebedei:

în valul unduitor -,;.., i - Al mării de plăceri,.:'',.',-..,

In vuietul sonor De ape parfumate,

! în mişcătoarea unitate - a...,. - Universalului palpit,....,, ':

Ne cufundăm - ne ascundem adine:,... _,

Deplin inconştienţi - supremă voluptate!":.

Care-i aşadar acest sacrificiu ce anihilează fiinţa, cu-iundînd-o în valurile înmiresmate, care uneşte fiinţa cu un univers ce palpită întruna, legănîndu-se ca un val? Care-i acest sacrificiu îmbătător ai unei fiinţe inconştiente că se pierde pe sine şi că e fericită totodată - şi care cîntă? Nu, nu-i moartea definitivă. E moartea de o seară. E o dorinţă împlinită pe care strălucitoarea dimineaţă o va vedea renăscînd, aşa cum ziua reînnoieşte imaginea lebedei înălţate pe apă 2.

1 Nietzsche, *La Naissance de la tragedie*, trud. fr., G. Bianquis, p. 112.

2 Poate că am putea vedea în *Lebăda lui Mallarme* contopirea dintre narcisismul iubirii şi narcisismul morţii din iubire. Claude-Louis Esteve, în eseul său despre Mallarme (*Etudes philosOphiques* aur *Pexpression litteraire*, p. 146), spune sintetic: „Lebăda lui Mallarme, de o frumuseţe şi o langoare narcisiacă, al cărei gît (şi nu ale cărei labe) scutură alba ai-monie, sau care

este imobilizată în gheţuri, rămîne totdeauna Puritatea şi Măreţia înseşi".

X

Pentru ca un complex asemenea complexului lebedei, pe care tocmai l-am formulat, să-şi aibă întreaga putere poetizantă, trebuie ca el să acţioneze *în taină* în inima poetului, trebuie ca poetul, contemplînd îndelung lebăda pe apă, să nu ştie el însuşi că doreşte o şi mai tandră aventură. Aşa se întîmplă, credem noi, în reveria lui Goethe. Pentru a sublinia firescul reveriei lui Faust, îi vom opune un al doilea exemplu, în care simbolurile ne vor apărea în mod evident fabricate, grosolan asamblate. In acest exemplu, vom vedea în acţiune acel elenism, de proastă calitate atît de caracteristic complexelor culturale. Aici fuziunea dintre dorinţă şi simbol nu are loc. imaginea primitivă nu-şi are propria viaţă, fiind prematur acaparată de amintirea unei mitologii învăţate. Vom împrumuta acest exemplu dintr-una din nuvelele pe care Pierre Louys le-a reunit sub titlul *Crepusculul Nimfelor* (ed. Montaigne). Această carte cuprinde multe pagini foarte frumoase. Nu pretindem că o judecăm din punct de vedere literar. Aici sîntem interesaţi de punctul de vedere psihologic.

în nuvela *Leda sau laudă preafericitelor tenebre*, *complexul lebedei* îşi arată pe dată trăsăturile umane, mult prea umane. *Imaginile de acoperire* nu-şi îndeplinesc rolul. Totul se vede prea limpede. Un cititor libidinos este servit fără întîrziere, de-a dreptul. „Frumoasa pasăre era albă ca o femeie, splendidă şi roză precum lumina" (p. 21). Dar această pasăre albă ca o femeie, de îndată ce se în-vîrteşte în jurul nimfei şi o „priveşte dintr-o parte", şi-a pierdut pe dată orice valoare simbolică. Atunci se apropie de Leda (p. 22). Cînd lebăda „fu lîngă Leda, se apropie de ea încă şi mai mult şi, înălţîndu-se pe labei e-i mari şi roşii. îşi desfăşură cit mai sus graţia unduitoare a gîtului în faţa coapselor tinere şi albăstrui şi a şoldului gingaş. Mîinile uimite ale Ledei apucară cu grijă căpşorul lebedei, învăluindu-l în mîngîieri. Pasărea fremăta, cu toate penele înfoiate. Sub aripa-i adîncă şi pufoasă, strîngea picioarele goale şi le silea să se îndoaie. Leda se întinse pe pămînt. Şi, după două pagini, totul se înfăptuise: „Leda se deschidea către

lebădă precum o floare albastră de pe fluviu. Simţea între genunchii reci căldura trupului păsării. Dintr-o dată, începu să strige; Ah!... Ah!... şi braţele îi tremurau ea nişte palide ramuri. Ciocul o pătrunsese adînc şi capul lebedei se mişca în ea cu înverşunare, ca şi cum i-ar fi mîncat măruntaiele, în chip minunat".:

Asemenea pagini şi-au pierdut misterul şi, pentru a le explica, nu mai e nevoie de un psihanalist. Lebăda este iiici un eufemism cu totul inutil. Ea nu mai este un locuitor al cerurilor. Leda nu are nici un drept la imaginea „floare albastră de pe fluviu". Nici una din podoabele apei nu-şi are locul aici. în ciuda marelui talent literar al lui Pierre Louys, *Leda* este o operă lipsită de forţă poetică. Această nuvelă, *ÎJ-da sau laudă preafericitelor tenebre*, încalcă legile imaginaţiei materiale, care pretinde ca variatele imagini să fie legate de o imagine fundamentală.:;!:

în multe alte pagini scrise de Pierre Louys am putea.găsi exemple pentru acest gen de nudism literar, ascuns sub iinaginea lebedei. în *Psyche*, fără nici o pregătire, fără nici o atmosferă, fără ca vreun element să sugereze prezenţa frumoasei păsări şi a apei eare răsfrînge lumina, Pierre Louys scrie (p. 63): „Aracoeli era aşezată, goală-goluţă, în sertarul de sus al comodei sale «Empire», şi părea a fi Leda marii lebede de aramă galbenă ce se desfăşura pe clanţa uşii". Mai trebuie să arătăm şi că Aracoeli vorbeşte despre iubitul ei, „care nu moare în bra-ţele-i decît spre a renaşte tot mai frumos"?

Şi folclorul este atins de „nudismul" lebedelor. Să citătm o singură legendă în care acest nudism ni se înfăţişează fără podoabe mitologice: „Un tînăr păstor din insula Ouessant, care-şi păzea turma pe malul unui eleşteu, surprins de faptul că a văzut plutind pe el nişte lebede albe, din care ieşeau fete tinere, frumoase şi goale, care, după ce se scăldau, intrau iarăşi în lebede şi zburau, îi povesti toate acestea bunicii sale1; ea îi spune că sînt fete-lebede, si că cel care izbuteşte să pună stăpînire pe veşmintele lor, le sileşte să-l ducă în frumosul lor palat legat de nori cu patru lanţuri de aur". Să furi veşmintele unor femei care se scaldă: ce glumă ştrengărească! Adeseori, în vis, ni se întîmplă asemenea lucruri.

I

Lebăda este aici un timKAi,-j eepţia a S.'fffeîS; * depli”3 ^ domeniului reveriei decît, dPaifint> mai curîad cel mai mic pretext ea aoare în noct™- L

tului său rudimentar ficativă. Ea poartă marr a unei imaginaţii pe care impuls: aripne ccPsîn riere ti Vl

In iuda

^ este foarte SG™«iima?lnaţii impulsive, adică î!e t ° %eleSem <* pe un ' deschise desemnează o fe-

°pusă ceIei *

XI

Dată fiind excesiva-i încărcătură mitologică, exemplul *lebedei* lui Pierre Louys ne poate face să înţelegem sensul precis al unui *complex cultural*. Cel mai adeseori, complexul cultural este legat de o cultură şcolară, adică de o cultură tradiţională. Se pare că Pîerre Louys nu ă avut răbdarea unui erudit ea Paulus Cassel 1, care a comparat miturile şi poveştile din mai multe literaturi, pentru a stabili unitatea şi totodată multiplicitatea simbolului Lebedei. Ci'nd şi-a scris nuvela, Pierre Louys s-a inspirat din mitologia şcolară. De aceea ea nu va putea fi bine citită decît de „iniţiaţii” în cunoaşterea *şcolară* a miturilor. Dar deşi un asemenea cititor este satisfăcut, satisfacţia sa rămîne impură. El nu ştie dacă iubeşte fondul sau forma; nu ştie dacă înlănţuie imagini sau dacă înlănţuie pasiuni. Adeseori simbolurile sînt reunite fără nici o preocupare pentru evoluţia lor simbolică. Cine vorbeşte despre Leda trebuie să vorbească despre lebădă şi despre ou. Aceeaşi poveste va îmbina cele două istorii, fără

1872.

să pătrundă cu adevărat pînă la caracterul mitic al oului. în nuvela lui Pierre Louys. Leda se gîndeşte chiar că va putea „coace oul în cenuşa caldă, aşa cum văzuse că fac satirii''. Astfel, un complex cultural pierde adeseori contactul cu complexele profunde şi sincere. El devine curând sinonimul unei tradiţii rău înţelese sau., ceea ce înseamnă acelaşi lucru, al unei tradiţii naiv raţionalizată. Erudiţia clasică, aşa cum a arătat atît de bine doamna Mărie Delcourt *, impune unor mituri legături raţionale şi utilitare pe care

acestea nu le comportă.

Psihanaliza unui complex cultural va pretinde deci totdeauna separarea a ceea ce *ştim* de ceea ce *simţim*, aşa cum analiza unui simbol cere separarea a ceea ce vedem de ceea ce dorim. Dacă îndeplinim această condiţie, ne putem întreba în ce măsură un vechi simbol mal este însufleţit de forţe simbolice-, şi putem aprecia mutaţii estetice care, uneori, reînvie vechi imagini.

Astfel, folosite de adevăraţi poeţi, complexele culturale ne pot face totuşi să uităm formele lor convenţionale. Ele pot atunci susţine imagini paradoxale, ca figura din *Leda fără lebădă* de Gabriele a'Annunzio. Iată jmaginea de început (trad., p. 51): „Acum. Leda fără lebădă era acolo, atît de netedă îneît poate că nu avea nici chiar linii în palmă, şi cu adevărat şlefuită de apele fluviului Eurotas". Lebăda pare o frumuseţe cioplită de ape, şlefuită de valuri. Multă vreme s-a crezut că a fost primul model al corăbiilor, profilul lor ideal. Pînzcle corăbiei copiază spectacolul rar al aripilor înălţate în vînt.

Dar această puritate şi această simplitate a liniilor, care pare a fi prima explicaţie a metaforei lui d'Annunzior corespunde unei imaginaţii mult prea formale. De îndată ce imaginea lebedei se prezintă imaginaţiei ca o formă, apa trebuie să ţîşnească, tot ceea ce înconjoară lebăda trebuie să urmeze impulsul imaginaţiei materiale a apei. în acest sens, să urmărim vîrtejul de metamorfoze care animă poezia lui Gabriele d'Annunzio. Femeia nu

] Mărie Delcourt, *Sterilites mysterieuses el naissances male-Jiques dans î'antiquiti classique*, 193", *passim*.

apare în valuri, ci înconjurată de ogarii ei albi. Dar femeia este atît de frumoasă şi atît de dorită, îneît simbolul eterogen al Ledei şi al lebedei se va forma chiar pe pă-mînt (p. 58): „Anticul ritm al metamorfozei circulă încă orin lume". Apa va ţîşhi pretutindeni, în fiinţă şi în afara fiinţei. „Tînăra femeie părea recreată în deplina tinereţe a naturii, lăcaş aî unui izvor ce fremăta, izbindu-se parcă de cristalul ochilor ei. Ea era propriul ei izvor, rîul şi malul ei înseşi, umbra platanului, foşnetul trestiei, catifeaua

muşchiului; păsări mari şi fără aripi o atacară din toate părţile; şi. cînd ea îşi întindea mîna către vreuna, o apuca de gîtul pufos, repetînd întocmai gestul fiicei lui Thestios." Cum am putea spune mai bine imanenţa unei *ape imaginare*? Cîini, o femeie - sub un cer italian, pe pămîntul italian, iată datele. Şi totodată îndărătul imaginii unei *lebede* absente, şterse, virtuale, pe care artistul refuză să o numească, iată apa unei *Leda fără lebădă* care cuprinde întreaga scenă, scăl-dind personajele, spunîndu-şi totuşi viaţa legendară. Asemenea pagini nu vor fi bine înţelese dacă ne referim la o simplă „asociaţie de idei", la o simplă „asociaţie de imagini". E vorba de o acţiune mai directă, de producerea unor imagini profund omogene, pentru că ele participă la o realitate elementară a imaginaţiei materiale.

XÎI

Imagini atît de active ca imaginea lebedei sînt susceptibile de toate hiperbolizărîle. Tot aşa cum am vorbit despre un narcisism cosmic, putem să recunoaştem, în anumite pagini, o lebădă cosmică. Căci, după cum spune Pierre Reverdy: „Drama universală şi drama omenească tind să devină egale" 1. O mare dorinţă se crede o dorinţă universală.

Cu privire la tema Lebedei răsfrîntă în ape vom găsi un exemplu al acestei sublimări prin enorm într-o operă de tinereţe a lui Albert Thibaudet: *Lebăda roşie*. Este un

1 Pierre Reverdy, *Le Gant de crin*, p. 41.

mit dramatic, un mit solar cultivat (p, 175): „în adincul orizonturilor crepusculare, Lebăda roşie înfloreşte întruna cu eterna-i sfidare... Domneşte peste tot spaţiul, iar marea se tîrăşte ca o sclavă la picioarele tronului său de lumină. Şi totuşi, e o alcătuire de minciună, tot aşa cum eu silit făcut din carne...". Astfel vorbeşte războinicul 4ar femeia răspunde (p. 176): „Adeseori Lebăda roşie aluneca încet, în inima unei aureole roz-sidefii, şi umbra-i tîra peste lucruri o nesfîrşită pînză de tăcere... răsfrîngerea-i cădea peste mare ca un sărut uşor". In ciuda celor două personaje ce trăiesc prin acest simbol, imaginile sînt coerente. Autorul crede că imaginile sale aparţin domeniu-lui puterii războinice. De fapt, abundă dovezile sexuale: Lebăda roşie este femeia ce trebuie posedată, cucerită. Mitul construit de

Thibaudet este deci un bun exemplu de *dJshnbolism*.- simbolism în ceea ce priveşte imaginile explicit enunţate, simbolism în ceea ce priveşte semnificaţia lor sexuală. Daca trăim corect acest disimbolismr avem impresia că vederea adună imaginile aşa cum inima acumulează dorinţele. O imaginaţie sentimentală subîntinde o imaginaţie a formelor. Cînd un simbolism îşi găseşte forţa chiar în inimă, viziunile sale devin enorme* S-ar părea atunci că viziunile *gîndesc*. în opere ca *Lebăda roşie* simţi cum contemplarea este continuată de o meditaţie. Iată de ce metaforele se generalizează şi invadează aerul.

C. G. Jung ne oferă de altfel mai multe argumente care ne permit să înţelegem, în plan cosmic, de ce *lebăda* este totodată simbolul unei lumini pe ape şi al unui imn al morţii. Ea este cu adevărat mitul soarelui care moare. Cuvîntul german *Schwan* provine din radicalul *Sioen*, ca şi Sonne: soare şi ton:1, iar. într-o altă pagină (p. 156), Jung citează un poem în care moartea lebedei care cîntă este descrisă ca o *dispariţie sub ape*:

Pe ape cîntă lebăda,
Alunecînd în sus şi-n jos
Cîntînd cu voce tot mai stinsă
Ea se cufundă, dîndu-şi duhul.

Am putea găsi cu uşurinţă şi alte exemple pentru metafora lebedei înălţată la nivel cosmic. Atît luna cît şi soarele pot evoca această imagine. Iată un exemplu la Jean-Paul: „Luna, frumoasă lebădă pe cer, îşi plim-ba albeaţa de Vezuviu pe boltă...” 1. Pentru Jules Laforgue în schimb, lebăda este un „succedaneu” al lunii în timpul zilei2.

în *Moralităţi legendare*, Laforgue scrie, de asemenea (p. 115): „Lebăda îşi desfăşoară aripile şi, înălţîndu-so drept, cu un freamăt impunător şi proaspăt, porneşte năprasnic, şi curînd dispare dincolo de Lună.

Oh, sublimă moarte! Nobil logodnic!”

Toate aceste imagini atît de disparate, şi care se explică atît de puţin printr-o doctrină realistă a metaforei, nu capătă o adevărată unitate decît prin poezia reflexelor, decît prin una din temele fundamentale ale poeziei apelor.

1 C. G. Jung, *Metamorphoses el symboles de la Libido*, p. 331.
1 Jean-Paul, *Titan*, trad.fr. Chasles, t. II, p. 129,
2 Jules Laforgue, *Lettres*, N.R.F., martie 1941, p. 432.-

Capitolul II

„APA GREA" ÎN REVERIA LUI EDGAR POE

„Trebuie să-l ghiceşti pe pictor, ca să înţelegi imaginea."

NIETZSCHE, Scbopenhauer, p. 3X_

E o mare şansă pentru un psiholog care studiază o facultate variabilă, mobilă, diversă precum imaginaţia,, să întîlnească un poet, un geniu înzestrat cu cea mai rară dintre unităţi, cu *unitatea de imaginaţie*. Un astfel de poet, un astfel de geniu este Edgar Poe. La el, unitatea de imaginaţie este uneori mascată de construcţii intelectuale, de atracţia pentru deducţiile logice, de pretenţia la o gîndire matematică. Uneori, umorul cerut de cititorii anglo-saxoni a tot felul de reviste, acoperă şi ascunde tonalitatea profundă a reveriei creatoare. Dar de,îndată ce poezia îşi recapătă drepturile, libertatea, viaţa,, imaginaţia lui Edgar Poe îşi regăseşte strania unitate. Doamna Maric Bonaparte, în minuţioasa-i şi profund a-i analiză a poeziilor şi a povestirilor lui Edgar Poe, a descoperit raţiunea psihologică dominantă a acestei unităţi. Ea a dovedit că această unitate de imaginaţie este fidelitatea faţă de o amintire de neşters. E cu neputinţă să ducem mai departe o asemenea cercetare, care a învins toate anamnezele şi a pătruns dincolo de psihologia logică şi conştientă. Vom folosi deci din belşug lecţiile psihologice acumulate in cartea doamnei Bonaparte.

Dar, alături de această unitate inconştientă, credem că putem caracteriza, în opera lui Edgar Poe, o unitate a mijloacelor de expresie, o tonalitate a cuvîntului care face dn operă o *monotonie genială*. Marile opere au totdeauna acest dublu semn: psihologia le găseşte un centru secret, iar critica unui mare poet ca Ed^T^ dar ea comportă o ierarhie imaginaţia ascunde SbX

rn va fi greu să dovedim că la legiată este a

'„decala, bogată,?™ăratele-i forme

^ ° «^stanţă ^ eXpresiei' Nu ^

stanţei, o substanţă mamă Poe7i substanţă

Poe ne vor putea decizi rfl?r?1 r6Veria lui teriza un element import £tZ P^' *P^tTU* a care crede că poate SSd2TmagSil SSd T partea ei de reverie lăuntric? S^

Nu mă tem că voi părea prea dogmatic, pentru că am la îndemînă un exemplu foarte preţios: la Edgar Poe, destinul imaginilor apei urmează cu exactitate destinul reveriei principale, care este reveria morţii. Doamna B©~ naparte a arătat în chipul cel mai limpede că imaginea care domină poetica lui Edgar Poe este cea a mamei muribunde. Toate celelalte femei iubite pe care moartea le va răpi: Helene, Frances, Virginia vor reînnoi prima imagine, vor reînsufleţi durerea iniţială, cea care l-a marcat pentru totdeauna pe sărmanul orfan. Omenescul, îa Poe. este 'moartea. Viaţii este descrisă prin moarte. *Peisajul* - după cum vom arăta - este de asemenea determinat de visul fundamental, de reveria ce o revede întruna pe mama muribundă. Şi această determinare este cu atît mai instructivă cu cît ea nu corespunde nici „-nul lucru real. într-adevăr, Elisabeth, mama lui Edgar Poe, ca şi Helene, prietena lui, ca şi Frances, mama lui adoptivă, ca şi Virginia, soţia lui, au murt în patul lor, Qe o^ moarte citadină. Mormintele lor se află într-un colţ cimitir, un cimitir american care nu are nimic comun cu cimitirul romantic din Camaldunes, unde va odihni trupul Leliei. Edgar Poe nu a găsit, ca Lelia, un trup iubit printre trestiile lacului. Şi totuşi, in jurul unei moarte, pentru o moartă, un întreg ţinut se însufleţeşte, adormind, în sensul unui repaos etern; o întreagă vale se adînceşte şi se întunecă, devine un hău în care va fi îngropată întreaga nefericire omenească, patrie a morţii omeneşti. Este un element material care primeşte moartea în intimitatea ei, ca pe o esenţă, ca pe o viaţă înăbuşită, ca pe o amintire atît de totală, încît poate trăi inconştient, fără să depăşească vreodată puterea viselor.

Deci orice apă la început limpede este pentru Edgar Poe o apă care trebuie să se întunece, o apă care va absorbi neagra suferinţă. Orice apă vie e o apă al cărei. destin este să se încetinească, să se îngreuneze. Orice apă vie este o apă care dă să moară. Or, într-o *poezie dinamică*, lucrurile nu sînt ceea ce sînt, ci ceea ce devin. Ele devin în imagini ceea ce devin în reveria

noastră, în visările noastre interminabile. A contempla apa înseamnă a te scurge, a te dizolva, a muri.

La prima vedere, ţi se pare că întîlneşti în poezia lui Edgar Poe acea varietate a apelor pe care au cîntat-o „foţi poeţii. De fapt poţi descoperi cele două ape, cea a bucuriei şi cea a tristeţii. Dar nu există decît o singură devenire. Niciodată apa grea nu devine o apă uşoară, niciodată o apă întunecată'nu se luminează. Fenomenul este totdeauna invers. Povestea apei este povestea omenească a unei ape care moare. Reveria începe uneori în faţa apei limpezi, cu imense răsfrîngeri, susurînd cristalin. Ea se sfîrşeşte într-o apă tristă şi întunecată, într-o apă care transmite şoapte stranii şi funebre. Reveria din preajma apei, regăsindu-şi morţii, moare şi ea, ca un univers înecat.

Vom urmări în detaliile ei viaţa unei ape imaginate, viaţa unei substanţe personalizate puternic printr-o ima-: ginaţie materială puternică; vom vedea că ea pune laolaltă schemele vieţii atrase de moarte, ale vieţii care vrea să moară. Mai exact, vom vedea că apa oferă simbolul unei vieţi speciale atrasă de o moarte specială.:

Mai întîi, ca punct de plecare, să arătăm iubirea lui Edgar Poe pentru o *apă elementară*, pentru o apă imaginară care realizează idealul unei reverii creatoare,, pentru că ea posedă ceea ce am putea numi *absolutul reflexului*. într-adevăr, dacă citim anumite poeme, anumite povestiri, ni se pare că reflexul este mai real decît realul, pentru că este mai pur. Aşa cum viaţa este un^y1-" vis într-un vis, universul este un reflex într-un reflex; universul este o *imagine absolută*. Imobilizînd imaginea cerului, lacul creează în el un cer. Apa, în tînăra-i limpezime, este un cer răsturnat în care aştrii capătă o nouă viaţă. Iată de ce Poe, în contemplarea sa pe maluri de ape, creează straniul concept dublu al unei stele-insulă (*star-i-sle*), al unei stele lichide închisă în lac, al unei stele care este o insulă a cerului. Edgar Poe şopteşte către o fiinţă iubită care a murit:

Âway, t'hen, my dearest Oh! hie thee away.
To lone lake ihat smiles In its dream of deep rest,
At the many star-isles That enjewel its breast.

Departe, atunci, preaiubita mea, Oh! du-te departe.
Spre vreun lac ascuns ce surîde,
In visu-i liniştit şi adînc, Cu insule-stele puzderie
Ce sînul i-l sniălţuiesc V

Unde este realul: în cer sau în adîncul apelor? In visele noastre, infinitul este tot atît de profund pe firmament ca şi sub valuri. într-o psihologie a imaginaţiei, nu vom acorda niciodată suficientă atenţie acestor duble imagini, de tipul celei a stelei-însulă. Sînt ca o placă tur-*Âl*. *Aaraaf*, trad. fr. Mourey, p. 162

nantă a visului care, prin ele, îşi schimbă registrul, îşi schimbă materia. Aici, apa cuprinde cerul. Visul conferă apei sensul patriei celei mai îndepărtate, al unei patrii cereşti.

în povestiri, această construcţie a reflexului *absolut* t'ste încă şi mai instructivă, de vreme ce ele revendică adeseori un verosimil, o logică, o realitate. Pe canalul care duce la domeniul Arnheim: „Corabia părea prizoniera unui cerc magic, alcătuit din ziduri de frunziş, de netrecut şi de nepătruns, cu un tavan de satin albastru-în-chis, şi fără podea - chila oscilînd, într-o admirabilă simetrie, pe cea a unei bărci fantastice care, răsturnată cu susul în jos, ar fi plutit o dată cu adevărata barcă, susţinînd-o parcă" \ Astfel, apa, prin răsîrîngerile ei, dublează lumea, dublează lucrurile. Ea îl dublează şi pe visător, nu numai ca pe o vană imagine, ci ansgajîn-du-l într-o nouă experienţă onirică.

Un cititor neatent s-ar putea să vadă aici doar o imagine foarte uzată. Asta înseamnă că el n-a ştiut să se bucure cu adevărat de admirabila *opticitate* a reflexelor. Şi mai înseamnă că n-a trăit rolul imaginar al acestei picturi naturale, al acestei stranii acuarele care abureşte, umezindu-le, cele mai strălucitoare culori. Cum fir putea atunci un asemenea cititor să-l urmeze pe povestitor în încercarea-i de materializare a fantasticului? Cum ar putea să urce în barca fantomelor, în acea barcă ce se strecoară pe neaşteptate - cînd inversiunea imaginară este în sfârşit realizată - sub banca reală? Un cititor realist nu vrea să accepte spectacolul reflexelor ca pe o invitaţie onirică: atunci cum ar putea simţi dinamica visului şi uimitoarele

impresii de imponderabilitate? Dacă cititorul ar realiza toate imaginile poetului, dacă ar face abstracţie de realismul lui, ei ar simţi în cele din urmă fizic invitaţia la călătorie şi ar fi curînd el însuşi „cuprins de un sentiment minunat şi straniu. Ideea de natură subzista încă, dar alterată şi suferind o' curioasă modificare; exista o simetrie misterioasă şi so-l Edgar Poe, *Hisloires grolesques ei serieuses*, trad. fr. Bau-\ delaire, p. 280.

Semnă, o uniformitate emoţionantă, o corecţie magică în aceste noi creaţii. Nu zăreai nici o ramură uscată, nici o frunză ofilită, nici o piatră aruncată la întîmplare, nici un bulgăre de pămînt negru. Apa cristalină aluneca pe granitul neted sau de muşchiul imaculat, cu o acuitate a liniei care înspăimînta ochiul, fermecîndu-l totodată" (p.. 282). Aici imaginea reflectată este deci supusă unei idealizări sistematice: mirajul corectează realul; el înlătură: stîngăciile şi tot prisosul mizerabil. Apa conferă lumii astfel create o solemnitate platoniciană. Ea îi conferă şi un caracter *personal*, care sugerează o formă schopen-hauerianâ: într-o oglindă atît de pură, lumea este viziunea mea. Treptat, mă simt autorul a ceea ce văd doar ou, a ceea ce văd din punctul meu de vedere. în *Insula 'Linei*, Edgar Poe cunoaşte preţul acestei viziuni solitare a reflexelor: „Interesul cu care... am contemplat *cerul* din multe lacuri limpezi, a fost mult sporit de gîndirea... pe care doar eu o contemplam"1. Pură viziune, viziune solitară, iată îndoitul dar al apelor în care totul se răs-Mnge. Tieck, în *Călătoriile lui Sternbald*, pune şi el în evidenţă sensul singurătăţii.

Dacă vom continua călătoria pe rlul cu nenumărate meandre care duce la domeniul Arnheim, vom avea o nouă impresie de libertate vizuală. Ajungem, într-adevăr, într-un bazin central, unde dualitatea reflex - real se va echilibra pe deplin. Credem că e foarte interesant să prezentăm, la modul literar, un exemplu al acestei reversibilităţi, pe care Eugenio d'Ors o voia interzisă în pictură: „Acest bazin era foarte adînc, dar apa din el era atît de transparentă, îneît fundul, care părea a fi alcătuit din nenumărate pietricele rotunde de alabastru, devenea foarte vizibil din cînd în cînd - adică de fiecare dată cînd ochiul izbutea să *nu vadă*, în adîncul cerului răsturnat, înflorirea repercutată a colinelor" (*loc*. cit.»

p. 283).

încă o dată, există două feluri de a citi asemenea texţ J*L: le putem citi în funcţie de o experienţă pozitivă, într-un spirit pozitiv, încereînd să evocăm, printre" peisa-Edgar Poe, Nouvelles *histoires e.xtraordinaires*. trad. îr. Baudelaire, p. 278.

jele pe care viaţa ne-a făcut să le cunoaştem, un loc unde să putem trăi şi gîndi ca naratorul. Cu asemenea principii de lectură, prezentul text pare atît de sărac, încît cu greu îl ducem pînă la capăt. Dar putem citi asemenea pagini şi încercînd să simpatizăm cu reveria creatoare, încercînd. să pătrundem pînă la sîmburele oniric al creaţiei literare, comunicînd, prin inconştient, cu voinţa de creaţie a poetului. Atunci, aceste descrieri redate *funcţiei lor subiective*, eliberate de realismul static, oferă o altă viziune a lumii, sau, mai bine-zis, viziunea unei altelumi. Urmînd lecţia lui Edgar Poe, ne dăm seamă" ca reveria materializantă - reveria care visează materia - este un dincolo al reveriei formelor. Mai pe scurt, înţelegem că *materia este inconştientul formei*. Apa însăşi, în întregimea ei, şi nu numai ca suprafaţă, ne trimite insistentul mesaj al reflexelor sale. Numai o materie poate primi încărcătura unor impresii şi sentimente multiple. Ea este un *bine* sentimental. Şi Poe este sincer cînd ne spune că într-o atare contemplaţie „impresiile produse asupra observatorului erau cele de bogăţie, căldură, culoare, linişte, uniformitate, blândeţe, delicateţe, eleganţă, voluptate şi miraculoasă şi extravagantă cultură" (*loc. cit*., p. 283).

în cursul acestei contemplări în profunzime, subiectul capătă şi conştiinţa intimităţii sale. Această contemplare nu este deci o *Einjiihlung* nemijlocită, o fuziune fără nici o reţinere. Ea este mai curînd o perspectivă de aprofundare, pentru lume şi pentru noi înşine. Ea ne permite să rămînem la distanţă în faţa lumii. în faţa apei adinei, îţi alegi viziunea; poţi să vezi după voie fundul nemişcat sau apa care curge, malul sau infinitul; ai dreptul ambiguu să vezi şi să nu vezi; ai dreptul să trăieşti viaţa barcagiului sau alături de „un nou fel de zîne harnice, înzestrate cu un gust desăvîrşit, magnifice şi minuţioase". Zîna apelor, păzitoarea mirajului, ţine în mîna-i toate păsările cerului. O baltă conţine un univers. O clipă de vis

conţine un suflet.

După o asemenea călătorie onirică, cînd soseşti în inima domeniului Arnheim, vezi *Castelul dinlăuntru*, zidit de cei patru arhitecţi' ai viselor constructoare, de cei patru mari maeştri ai elementelor onirice fundamentale:

‚Pare că stă în văzduh ca printr-o minune - seîntein-du-şi, sub lumina roşie a soarelui, ferestrele mult ieşite în: afară, miradoarele, minaretele şi turnuleţele -, de parcă ar fi opera fantastică a Silfilor, a Zînelor, a Geniilor şi a Gnomilor laolaltă adunaţi". Dar lenta introducere, cîntînd gloria construcţiilor aeriene ale apei, spune destul de limpede că apa este materia prin care Natura, prin emoţionante răsfrîngeri, pregăteşte castelele visului. Uneori construcţia reflexelor este mai puţin grandioasă; atunci voinţa de realizare este încă şi mai uimi» toare. Astfel, micul lac din *Vila Landor* reflecta „atît de distinct toate obiectele din preajmă, încît era cu adevărat greu să determini locul unde sfârşea adevăratul mal şi unde începea malul reflectat 1. Păstrăvii şi alte cîteva specii de peşti, de care acest eleşteu părea plin, semănau întocmai cu nişte peşti zburători. îţi era aproape cu neputinţă să-ţi închipui că nu se aflau undeva sus, în aer". Astfel, apa devine un fel de patrie universală; ea popu-iează cerul cu peştii ei. O simbioză a imaginilor dăruieşte apei adinei pasărea şi bolţii cereşti peştele. Inversiunea, care se sprijinea pe conceptul ambiguu şi inert de *stea-insulă*, se sprijină aici pe conceptul ambiguu şi viu de *pdsare-peşte* Dacă facem un efort şi constituim în imaginaţie acest concept ambiguu, vom resimţi ambivalenţa admirabilă pe care o capătă dintr-o dată o imagine anodină. Ne vom bucura, pornind de la un caz particular, de *reversibilitatea* marilor spectacole ale apelor. Dacă reflectăm la aceste jocuri producătoare de imagini neaşteptate, vom înţelege că imaginaţia are nevoie întruna de dialectică. Pentru o imaginaţie bine dualizată, *conceptele* nu sînt centri de imagini care se acumulează prin asemănare, ci puncte unde se încrucişează imaginile, încrucişări în unghi drept, incisive, hotărîtoare. După încrucişare, conceptul capătă o nouă caracteristică: peştele zboară şi înoată.

. Această fantasmă a peştelui zburător, pe care am mai ' tudiat-o, sub

forma ei haotică, în legătură cu *Ciuturile*

Aceleaşi imagini sînt repetate şi în *L'tle des fees*, p. 279..

'lui Maldoror 1, nu este produsă, la Edgar Poe, în cadrul unui coşmar. Ea este darul celei mai dulci, celei mai lente reverii. *Păstrăvul zburător* apare, cu firescul unei reverii familiare, într-o povestire lipsită de dramă, într-o poveste lipsită de mister. Putem oare chiar vorbi de o povestire sau de o poveste cu titlul Vito *Landor*? Acest exemplu poate deci să ne arate cum reveria izvorăşte din Natură, cum ea aparţine naturii; şi cum o materie fidel contemplată produce vise.

Mulţi alţi poeţi au simţit bogăţia metaforică a unei ape contemplată *în acelaşi timp* în reflexele şi în adâncimea ei. Citim, de exemplu, în *Preludiul* lui Wordsworth: „Cel ce se apleacă peste marginea unei bărci care alunecă uşor pe o apă liniştită, bucurîndu-se -de cete ce-i văd ochii în adîncul apelor, descoperă nenumărate lucruri frumoase - ierburi, peşti, flori, grote, pietre, rădăcini de copaci - şi imaginează încă şi mai multe" (IV, pp. 256-273, trad. E. Lagouls). El îşi imaginează încă şi mai multe, pentru că toate aceste reflexe şi toate aceste obiecte din adîncuri îi pun pe drumul imaginilor, pentru că din această nuntire a cerului cu apa adîncă se nasc metafore infinite şi totodată precise. Wordsworth continuă: „Dar el este adeseori uluit, şi nu poate să despartă totdeauna umbra de substanţă, să desluşească între stânci şi cer, între munţi şi nori, toate fiind reflectate în profunzimile apei limpezi, ca lucruri care sălăşluiesc acolo şi îşi au acolo adevăratul lor lăcaş. Este străbătut cînd de reflexul propriei sale imagini, cînd de o rază de soare, şi de unduiri venite nu se ştie de unde, obstacole ce-i sporesc dulceaţa strădaniei". Cura s-ar putea spune mai bine că apa *încrucişează* imaginile între ele? Cum ar putea fi mai bine comunicată puterea ei de metaforă? Wordsworth a dezvoltat această lungă suită de imagini pentru a pregăti o metaforă psihologică ce ne pare a fi metafora fundamentală a *adîncimii*. „Astfel, spune el, cu aceeaşi incertitudine mi-a plăcut multă vreme să -mă aplec peste suprafaţa timpului care s-a scurs". Am putea oare cu adevăr-at să descriem un trecut, fără imaginile profunzimii? Şi am avea oare o imagine a *adîncimii* pline dacă nu am fi

meditat pe malul unei ape profunde? Trecutul sufletului nostru esie o apă adîncâ.

Iar cînd ui văzut toate reflexele, dintr-o dată priveşti apa însăşi; ţi se pare atunci că o surprinzi curn îşi fabrică frumuseţea; îţi dai seama că este frumoasă în volumul ei, de o frumuseţe lăuntrică, activă. Un fel de narcisism volumetric impregnează materia însăşi. Urmăreşti atunci cu toate forţele visului dialogul maeterlinckian dintre Paiomides şi Alladine:

Apa albastră „este plină de flori nemişcate şi stranii... Ai văzut-o pe cea mai mare, care înfloreşte sub-toate celelalte? S-ar zice că trăieşte o viaţă în cadenţă... Iar apa... Dar e oare apă?... Ea pare mai frumoasă, şi mai pură, şi mai albastră decît apa de pe pă-mînt...

- Nu îndrăznesc să mă mai uit la ea".

Şi sufletul este o atît de nobilă materie! Nu îndrăznim să-l privim.

IV

Iată deci primul stadiu al imaginaţiei apei în poetica lui Edgar Poe. Acest stadiu corespunde unui vis de limpezime şi de transparenţă, unui vis în culori luminoase şi fericite. Este un vis efemer în opera şi în viaţa-nefericitului povestitor.

Vom urmări acum *destinul apei* în poetica lui Edgar Poe. Vom vedea că este un destin care aprofundează materia şi îi sporeşte substanţa, încăreînd-o cu durere omenească. Vom vedea cum calităţilor suprafeţei li se opun calităţile volumului, ale unui volum care este - uimitoare formulă! - „nespus de însemnat în ochii Atotputernicului" (*Insula Zînelor*). Apa se va întuneca, absorbind în chip material umbra.

Să părăsim deci lacurile însorite şi să vedem cum dintr-o dată lucrează umbrele. O parte din privelişte ră-mîne luminoasă în jurul Insulei Zînelor. Aici suprafaţa apelor este luminată de „o splendidă cascadă, de aur şi PuJPurâ, şiroind din fîntînile apusene ale cerului" (p. „Partea cealaltă, din răsăritul insulei, era cufundată.

Cf. Bachelard, *Lautreamont*, ed. Jose Corti, p. 6-l.

în cea mai neagră umbră." Dar această umbră nu-i făcută doar do perdeaua de copaci care ascunde cerul.: ea este mai reală, ea este mai

material *realizată* de imaginaţia materială. „Umbra copacilor cădea greu peste apă şi părea că se îngroapă în ea, impregnînd cu întuneric adîncimile elementului" (p. 280).

Din această clipă, poezia formelor şi a culorilor lasă locul poeziei materiei; începe un vis al substanţelor'; în element se sapă o intimitate *obiectivă*, pentru a' primi în chip material confidenţele unui visător. Atunci noaptea este substanţă, aşa cum şi apa este substanţă. 'Substanţa nocturnă se va amesteca pe deplin cu substanţa lichidă. Lumea aerului îşi va *dărui Ţiului* umbrele.

Trebuie să luăm aici verbul *a dărui* într-un sens concret, ca tot ce se exprimă în vis. Nu trebuie să ne mulţumim a vorbi despre un copac cu frunziş bogat care dă umbră într-o zi de vară, ocrotind siesta unui om care doarme. In reveria lui Edgar Poe, pentru un visător viu, fidel clarviziunii visului, ca Edgar Poe, una din funcţiile vegetalului este aceea de a produce umbră aşa cum caracatiţa produce cerneală. în fiecare ceas al vieţii sale, pădurea trebuie să ajute noaptea să întunece lumea, în fiecare zi, copacul produce şi părăseşte o umbră, aşa cum în fiecare an el îşi produce şi părăseşte frunzişul, „îmi închipuiam că fiecare umbră, pe măsură ce soarele cobora mai jos, tot mai jos, se despărţea cu părere de rău de trunchiul care-i dăduse naştere, şi era absorbită de rîu, în timp ce alte umbre se înălţau în fiecare clipă din copaci, luînd locul celor mai vîrstnice şi care muriseră" (p. 280). Atîta vreme cît sînt legate de copac, umbrele trăiesc încă: ele mor cînd îl părăsesc; îl părăsesc murind, îngropîndu-se în apă ca într-o moarto mai neagră,

A dărui astfel zilnic o umbră, ce este o parte din sine, nu înseamnă oare a trăi laolaltă cu Moartea? Moartea e atunci o lungă şi dureroasă poveste, ea nu mai este jdpar drama unuţ ceas fatal, ci „un fel de dispariţie melancolică". Iar visătorul, în faţa rîului, se gîndeşte la fiinţe" care i-ar înapoia lui Dumnezeu existenţa lor, treptat, epuî-zîndu-şi încet substanţa pînă la moarte, aşa cum copacii îşi înapoiază umbrele una după alta. Oare viaţa Zînei nu ar putea fi, faţă de Moartea ce-o înghite, ceea ee este copacul care piere treptat, faţă de apa ce-i bea umbra şi devine mai neagră prin

prada pe care o înghite?"

Trebuie să notăm în treacăt această nouă *inversiune*, care-i dăruieşte elementului material capacitatea de a acţiona ca un om. Apa nu mai este o substanţă pe care o bem, ci o substanţă care bea. Ea *înghite* umbra ca pe un sirop negru. Nu avem de-a face cu o imagine excepţională. Am putea-o găsi cu uşurinţă printre fantasmele setei. Ea poate conferi unei expresii poetice o rară forţă, ceea ce dovedeşte caracterul său inconştient şi profund. Astfel, Paul ciaudel exclamă; „Doamne... Ai milă de apele din mine care mor de sete!;*'

Pupă ce vom fi *realizat* în toată forţa termenului această absorbţie a undelor, cînd vom vedea trecând în poemele lui Edgar Poe rîul bituminos, „*the naphtaline river*", din *For Annie*, precum şi în alt text (*Ulalume*), rîul de zgură cu valuri sulfuroase, rîul galben ca şofra-riul, nu va mai trebui să le considerăm doar nişte monstruozităţi cosmice. Dar nu trebuie să le luăm nici drept imagini şcolare mai mult sau mai puţin reînnoite ale fluviului din Infern. Aceste imagini nu poartă nici o urmă a vreunui facil complex cultural. Ele îşi au originea în lumea imaginilor prime, urmînd însuşi principiul visului material. Apele lor au îndeplinit o funcţie psihologică esenţială: aceea de a absorbi umbrele, de a oferi un mormînt cotidian tuturor lucrurilor ce. zllmc, mor~m~ noi.

Apa este astfel o invitaţie la moarte, ia o moarte specială, care ne permite să ajungem la unul din refu- I giile materiale elementare. Vom înţelege asta mai bine cînd vom fi reflectat, în capitolul următor, asupra *corn- \ plexului Ofeliei*. încă de pe acum trebuie sâ notăm se-; ducţia oarecum continuă care-l duce pe Poe la un fell de sinucidere *permanentă*, la un fel de dipsomanie a morţii."'" în el, fiecare oră meditată este ca o lacrimă vie ce va întîlni apa părerilor de rău; timpul cade picătură

1 Paul Claudel, *Lcs cinq grandes* Odes, p. 65.

cu picătură din orologiile naturale; lumea, însufleţită de timp, este o melancolie care plînge.

Zilnic, nefericirea ne ucide; nefericirea este umbra care cade pe val. Edgar Poe face lunga călătorie a Zînei în jurul insulei. Mai întîi, ea stătea

dreaptă „pe o barcă ciudat de fragilă, pe care o punea în mişcare cu năluca unei vîsle. Atîta vreme cît a fost sub influenţa frumoaselor raze de soare tîrziu, atitudinea ei îi păru că exprimă bucuria; - dar nefericirea schimbă trăsăturile feţei, eînd. trecu în partea umbrită. Încet, alunecă de-a lungul apei, dădu ocol insulei şi se întoarse în partea luminată.

Drumul circular parcurs de Zînă - am continuat eu, visînd - este ciclul unui scurt an din viaţa ei. Ea şi-a străbătut iarna şi vara. S-a apropiat de Moarte cu un an; căci am văzut limpede că, atunci cînd intra în întuneric, umbra ei se desprindea de ea şi era înghiţită de apa întunecată, pe care o înnegrea şi mai mult".

Şi, în acest ceas de reverie, povestitorul urmează mersul întregii vieţii a Zînei. In fiecare iarnă, o umbră se desprinde şi cade „în abanosul lichid"; ea este absorbită de tenebre. în fiecare an, nefericirea devine mai apăsătoare, „un spectru şi mai obscur este înghiţit de o şi mai neagră umbră". Iar cînd vine sfîrşitul, cînd tenebrele sînt în inimă şi-n suflet, cînd fiinţele iubite ne-au părăsit şi cînd toţi sorii bucuriei au abandonat pămîntul, atunci fluviul de abanos, umflat de umbre, greu de păreri de rău şi de remuşcări tenebroase, îşi va începe viaţa lentă şi înăbuşită. l-21 este acum *elementul* care îşi aminteşte de morţi.

Fără să ştie, doar prin forţa visului său genial, Edgar Poe regăseşte intuiţia heraditeană care vedea moartea în devenirea apei. Heraclit din Ei'es îşi închipuia că, în somn, sufletul, desprinzîndu-se de izvoarele focului viu si universal, „tinde să se transforme în umezeală". Pentru Heraclit, moartea este apa însăşi. „Pentru suflete, a deveni apă înseamnă moarte" {*Heraclit*, fragment 68). Mi se pare că Edgar Poe a înţeles această dorinţă gravată pe un roormînt:

De-ar vrea Osiris să-ţi înfăţişeze apa proaspătăl.

Astfel, în domeniul imaginilor, surprindem treptat cum imaginea Morţii cucereşte sufletul lui Poe. Cred că aduc astfel o contribuţie complementară la teza demonstrată de doamna Bonaparte. Aşa cum a descoperit aceasta, amintirea mamei muribunde este genial activă în opera lui Edgar Poe. Ea are o neobişnuită putere de asimilare şi exprimare. Dar imagini atît de

diverse aderă atît de puternic la o amintire inconştientă tocmai pentru că au între ele o coerenţă naturală. Iată cel puţin teza mea. Bineînţeles, această coerenţă nu e o logică. Ea nu este nici direct reală. în realitate, nu vezi umbrele copacilor luate de valuri. Dar *imaginaţia materială* dă dreptate acestei coerenţe a imaginilor şi a reveriilor. Oricare ar fi valoarea anchetei psihologice a doamnei Bonaparte, nu este inutil să dezvoltăm o explicaţie a coerentei imaginaţiei în însuşi planul imaginilor, la însuşi nivelul mijloacelor de expresie. Studiul de faţă - nu încetez a o spune

- este consacrat acestei psihologii mai superficiaile a imaginilor.

Cine se îmbogăţeşte se îngreunează. Această apă îmbogăţită cu atîtea reflexe şi umbre este o *apă grea*. Este apa cu adevărat caracteristică pentru meiapoetica lui Edgar Poe. Este cea mai grea dintre toate apele.

Vom da chiar acum un exemplu în care apa imaginară se află la un maximum de densitate. îl luăm din *Aventurile lui Arthur Gordon Pym din Nantmcket*, Această operă, după cum ştim, povesteşte călătorii şi naufragii. Ea este plină de detalii tehnice despre viaţa maritimă. în multe pagini, naratorul, stăpînit do idei ştiinţifice mai mult sau mai puţin solide, ajunge obositor iprintr-un surplus de observaţii tehnice. Preocuparea pentru precizie este atît de mare, îneît naufragiaţii care mor de

1 Cf. Maspero, *P.tudes de Mythologte et d'Archeologie*, *T*, pp. 336 *sqq*.

foame urmăresc pe calendar povestea nenorocirii lor. In vremea dintîi a culturii mele, găsisem această carte doar plictisitoare, şi, deji am fost un admirator al lui Edgar Poe încă de cînd aveam douăzeci de ani, nu am avut curajul să duc pînă la capăt lectura acestor aventuri interminabile şi monotone. Dar cînd am înţeles importanţa revoluţiilor săvîrşite de noile psihologii, mi-am reluat toate i vechile lecturi şi, în primul rînd, pe cele ce-l plictisiseră pe cititorul deformat de lectura pozitivă, realistă, ştiinţifică; am reluat mai ales lectura lui *Gor-don Pym*, situînd de data asta drama acolo unde este orice dramă, adică la frontiera dintre inconştient şi conştient. Am înţeles atunci că această aventură care, în aparenţă, aleargă pe două oceane, este în realitate o aventură a inconştientului, o aventură ce se mişcă în noaptea xinui suflet. Iar această carte, pe care cititorul călăuzit de o cultură

retorică o poate lua drept săracă şi neterminată, mi s-a dezvăluit, dimpotrivă, ea fiind ' desăVîrşif ea deplină a unui vis de o ciudată unitate; Din acea clipă am situat-o printre marile opere aie lui Edgar Poe. Datorită acestui exemplu am înţeles, cu o mare limpezime, valoarea *noilor procedee de lectură* oferite de *ansamblul noilor* şcoli psihologice. De îndată ce citim o_jig«^_jcji_ajuţc£u2_ac£şţoxjlQLinijloace d*e~Sna-liză, pârticjj2ăjTT_l^ş^

iniagiai îndepjulaie.l^_gi dezvoltă ^imaginaţia în direcţii multiple.* Critica literară clasica^impiedică această dezvoltare divergentă^ Prin pretenţiile sale la -ajjunoaştere psi-hologTclpTgştir^tiv^4âZîiOiit,ii"iţip.^şjhologicăînnăscută, care nu se^nvăţă, fta raportează operela -literare la o experienţă psihoJogieă-âesuetă^Jtă o experienţă -repetată, ia o *-experienţă* 4»sKisă^_Ea_uită pur~şi. simplu de funcţia poetică, de „fiea^care_(ială_Ajaauă formă lumii(~ee-ft«- există poetic decît dacă este întruna reimaginată.

Dar iată uimitoarea pagină în care nici un călător, nici un geograf, nici un realist nu vor recunoaşte o apă pămîntească. Insula unde se găseşte apa aceasta extraordinară este situată, după povestitor, „la 83° 20' latitudine şi. 43° 5' longitudine vest". Această apă le slujeşte drept băutură tuturor sălbaticilor din insulă. Vom vedea dacă ea poate stinge setea, dacă poate, ca apa din marele poem *Annabel Lee*, „stinge orice sete".

„Dat fiind felul acestei ape, spune povestirea ', am refuzat să gustăm din ea, presupunînd că era alterată; abia ceva mai tîrziu am izbutit să înţelegem că aşa arătau toate apele curgătoare din acel arhipelag. Nu ştiu cu adevărat cum să procedez ca să vă dau o idee limpede despre natura acestui lichid, şi nu o pot face fără să folosesc multe cuvinte. Deşi această apă curgea năvalnic pe toate povîrnişurile, cum ar fi făcut orice apă obişnuită, ea nu avea niciodată, cu excepţia torenţilor şi a cascadelor, aparenţa obişnuită de apă *limpede*. Totuşi, trebuie să spun că era la fel de limpede ca orice apă cal-caroasă existentă, iar diferenţa nu exista decît în aparenţă. La prima vedere, şi mai ales cînd planul era doar uşor înclinat, ea semăna întrucîtva, în privinţa consistenţei, cu un amestec dens de gumă arabică şi apă

obişnuită. Dar aceasta era cea mai puţin interesantă dintre calităţile ei extraordinare. Nu era incoloră; nu avea nici o culoare uniformă oarecare şi, curgînd, oferea ochiului toate varietăţile de purpuriu, ca pe tot atîtea sclipiri şi reflexe schimbătoare ale unei ţesături de mătase... Dacă umpleam cu această apă un vas oarecare, şi dacă o lăsam să se aşeze, observam că toată masa lichidului era alcătuită dintr-un număr de vinişoare distincte, fiecare avînd o anumită culoare; că aceste vinişoare nu se amestecau între ele; iar coeziunea lor era perfectă în raport cu moleculele din care erau alcătuite şi imperfectă în raport cu vinişoarele învecinate. Dacă introduceai în ea un cuţit, apa se închidea brusc pe măsură ce acesta înainta, iar cînd îl scoteai, toate urmele lăsate de trecerea tăişului erau pe dată şterse. Dar dacă tăişul se strecura cu grijă între două vinişoare, avea loc o despărţire perfectă, pe care puterea de coeziune nu o corecta imediat. Fenomenele legate de această apă au reprezentat prima verigă din lungul lanţ de miracole izbitoare care aveau să mă înconjoare cu timpul."

II

1 Edgar Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, trad. fr. Bau-delaire, pp. 210-211. „ '

foame urmăresc pe calendar povestea nenorocirii lor. In vremea dintîi a culturii mele, găsisem această carte doar plictisitoare, şi, deji am fost un admirator al lui Edgar Poa încă de cînd aveam douăzeci de ani, nu am avut curajul să duc pînă la capăt lectura acestor aventuri interminabile şi monotone. Dar cînd am înţeles importanţa revoluţiilor săvîrşite de noile psihologii, mi-am reluat toate i vechile lecturi şi, în primul rînd, pe cele ce-l plictisiseră pe cititorul deformat de lectura pozitivă, realistă, ştiinţifică; am reluat mai ales lectura lui *Gor-don Pym*, situînd de data asta drama acolo unde este orice dramă, adică la frontiera dintre inconştient şi conştient. Am înţeles atunci că această aventură care, în aparenţă, aleargă pe două oceane, este în realitate o aventură a inconştientului, o aventură ce se mişcă în noaptea unui suflet. Iar această carte, pe care cititorul călăuzit de o cultură retorică o poate lua drept săracă şi neterminată, mi s-a dezvăluit, dimpotrivă, ca fiind desăvârşirea deplină a unui vis de o ciudată unitate;

Din' acea clipă am situat-o printre marile opere ale lui Edgar Poe. Datorită acestui exemplu am înţeles, cu o mare limpezime, valoarea *noilor procedee de lectură* oferite de *ansamblul noilor* şcoli psihologice. De îndată ce citim ojrperă cu ajutorul ax^tox-nQ-L mijloace de~â*na-liză, participăm^ la_ sublimări foarte-variatet_care__acceptă irriaginj__mderirjrlfit.i->„ _sj_jjfgyY^,ă_imaginaţiq în direcţii multiple. Critica literară clasica împiedecă această dezvoltare „"divergentă.j?nn pretenţiile sale la.alcunoaşiere psi-hologica~~înŞiţincţiyăr-4ftZa_iritui ţi e,_j3siholggicăînnăscută, care Sui se_îilvaţă, ^a raportează operele-literare la o experientă^gsihfllogieă-âesuett)_JLâo experienţă -repetată, la o *experienţăînehisă^Eajuită* pur şi simplu de funcţia poetică, de c.ea-care_^ă_fl-nQiJă formă lumii, --ee-nuexistă poetic decît dacă este întruna reimaginată.

Dar iată uimitoarea pagină în care nici un călător, nici un geograf, nici Un realist nu vor recunoaşte o apă pămîntească. Insula unde se găseşte apa aceasta extraordinară este situată, după povestitor, „la 83° 20' latitudine şi 43° 5' longitudine vest". Această apă le slujeşte drept băutură tuturor sălbaticilor din insulă. Vom vedea dacă ea poate stinge setea, dacă poate, ca apa din marele poem *Annabel Lee*, „stinge orice sete".

„Dat fiind felul acestei ape, spune povestirea i, am refuzat să gustăm din ea, presupunînd că era alterată; abia ceva mai tîrziu am izbutit să înţelegem că aşa arătau toate apele curgătoare din acel arhipelag. Nu ştiu cu adevărat cum să procedez ca să vă dau o idee limpede despre natura acestui lichid, şi nu o pot face fără să folosesc multe cuvinte. Deşi această apă curgea năvalnic pe toate povîrnişurile, cum ar fi făcut orice apă obişnuită, ea nu avea niciodată, cu excepţia torenţilor şi a cascadelor, aparenţa obişnuită de apă *limpede*. Totuşi, trebuie să spun că era la fel de limpede ca orice apă cal-caroasă existentă, iar diferenţa nu exista decît în aparenţă. La prima vedere, şi mai ales cînd planul era doar uşor înclinat, ea semăna întrucîtva, în privinţa consistenţei, cu un amestec dens de gumă arabică şi apă obişnuită. Dar aceasta era cea mai puţin interesantă dintre calităţile ei extraordinare. Nu era incoloră; nu avea nici o culoare uniformă oarecare şi,

curgînd, oferea ochiului toate varietăţile de purpuriu, ca pe tot atîtea sclipiri şi reflexe schimbătoare ale unei ţesături de mătase... Dacă umpleam cu această apă un vas oarecare, şi dacă o lăsam să se aşeze, observam că toată masa lichidului era alcătuită dintr-un număr de vinişoare distincte, fiecare avînd o anumită culoare; că aceste vinişoare nu se amestecau între ele; iar coeziunea lor era perfectă în raport cu moleculele din care erau alcătuite şi imperfectă în raport cu vinişoarele învecinate. Dacă introduceai în ea un cuţit, apa se închidea brusc pe măsură ce acesta înainta, iar cînd îl scoteai, toate urmele lăsate de trecerea tăişului erau pe dată şterse. Dar dacă tăişul se strecura cu grijă între două vinişoare, avea loc o despărţire perfectă, pe care puterea de coeziune nu o corecta imediat. Fenomenele legate de această apă au reprezentat prima verigă din lungul lanţ de miracole izbitoare care aveau să mă înconjoare cu timpul."

1 Edgar Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, trad. fr. Bau-delaire, pp. 210-211.

Doamna Mărie Bonaparte a citat şi ea aceste două pagini extraordinare. Le citează, în cartea sa \ după ce a rezolvat problema fantasmelor dominante ce-l stăpînesc pe povestitor, adăugind: „Nu-i greu să recunoaştem în această apă sîngele. Referirea la vene este făcută explicit, iar pămîntul, «care se deosebea în mod esenţial de toate cele vizitate pînă atunci de oamenii civilizaţi» şi unde nimic din ceea ce vezi nu-ţi este «familiar», este, dimpotrivă, tot ce poate fi mai familiar tuturor oamenilor: un corp al cărui sînge, la vremea lui, chiar înainte de laptele pe care l-am supt, ne-a hrănit, corpul mamei noastre, ce ne-a găzduit timp de nouă luni. Se va spune că interpretările mele sînt monotone şi se întorc întruna la acelaşi punct. Dar nu eu sînt de vină, ci inconştientul oamenilor, care îşi găseşte în preistoria sa temele eterne, pe care, apoi, brodează nenumărate variante. Atunci de ce sa fim surprinşi cînd, sub arabescurile acestor variante, reapar întotdeauna aceleaşi teme?"

Am ţinut să citez, în detaliul ei, toată această explicaţie psihanalitică. Ea ne oferă un luminos exemplu de *materialism*, *organic* foarte activ în inconştient, aşa cum am semnalat şi în introducerea noastră la cartea de

faţă. Cititorul care a studiat pagină cu pagină marea lucrare a doamnei Bonaparte, nu mai are nici o îndoială că hemoptiziile care au dus mai întîi la moartea mamei şi apoi la moartea tuturor femeilor iubite cu fidelitate de Edgar Poc, au marcat pentru toată viaţa inconştientul poetului. Poe însuşi a scris: „Iar acest cuvînt - sînge -, acest cuvînt suprem, rege al cuvintelor - totdeauna atît de încărcat de mister, de suferinţă şi groază - mi-a apărut atunci de trei ori mai încărcat de înţelesuri! - Această vagă silabă (*blood*) - desprinsă de seria de cuvinte precedente care o calificau şi o făceau distinctă, cădea, grea şi îngheţată, în întunericul adînc din închisoarea mea, în cotloanele cele mai tainice ale sufletului meu!" (*Pym*. p. 47). Ne explicăm aşadar de ee* pentru un psihic atît de marcat, tot ceea ce, în natură, cur*ge greoi, dureros, misterios este ca un sînge blestemat, ca un sînge care aduce cu el moartea. Cînd un lichid se valorizează, el se înrudeşte cu un lichid organic. Există deci o poetică a sîngelui. Este o poetică a dramei şi a durerii, căci sîngele nu-i niciodată fericit.

E totuşi loc şi pentru o poetică a sîngelui *curajos*. Paul Claudel va însufleţi această poetică a *sîngelui viu*, atît de diferită de cea a lui Edgar Poe. Să dăm un exemplu în care sîngele este o apă valorizată astfel: „Orice apă ne trezeşte dorinţa; şi, mai mult decît marea nepri-.^ hănită şi albastră, ea face apel la ceea ce există în noi/ între carne şi suflet, la apa noastră omenească încărcată' cu virtute şi spirit, la fierbintele" £înge) obscur" T

Cu *Gordon Pym* sîntem în aparenţă la antipodul vieţii intime: aventurile vor să fie doar geografice. Dar povestitorul, care începe printr-o naraţiune descriptivă, simte nevoia să producă o impresie de bizarerie. Trebuie deci să inventeze; trebuie deci să-şi exploreze inconştientul. De ce apa, acest lichid universal, n-ar putea să capete şi ea o proprietate ciudată? Apa găsită va fi deci un lichid inventat. Invenţia, supusă legilor inconştientului, sugerează un lichid organic, care ar putea fi laptele. Dar inconştientul lui Edgar Poe poartă o marcă particulară, o marcă fatală: valorizarea se va face prin sînge. Aici intervine inconştientul: cuvîntul *sînge* nu va fi scris în această pagină. Dacă ar fi pronunţat, totul s-ar coaliza împotriva lui; conştientul l-ar refula logic ca pe o absurditate, experimental ca pe o

imposibilitate, intim ca jjpe o amintire blestemată. Apa extraordinară, apa care-l juimeşte pe călător, va fi deci sîngele nenumit, sîngele 'ce nu poate fi numit. Iată analiza privită dinspre autor. Dar cea privită dinspre cititor? Fie că - situaţie nicidecum generalizată - inconştientul cititorului posedă valorizarea sîngelui: pagina este lizibilă; ea poate chiar, dacă există o bună orientare, să emoţioneze; ea poate să şi displacă - ba chiar să provoace silă -, ceea ce poartă de asemenea o urmă de valorizare. Fie că această valorizare a lichidului prin sînge nu există la cititor; pagina îşi pierde orice interes; ea este de neînţeles. In prima mea lectură, pe vremea sufletului meu „pozitiv", am văzut în ea doar ceva facil si arbitrar. Mai tîrziu

Mărie Bonaparte, *Edgar Poe*, p. 418.

1 Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, p. 105.

am înţeles că deşi această pagină nu cuprindea nici un adevăr *obiectiv*, ea avea oricum un sens *subiectiv*. Acest sens subiectiv atrage atenţia unui psiholog care încearcă să regăsească visele ce premerg operele.

Totuşi, nu ni se pare că psihanaliza clasică, ale cărei lecţii le-am urmat în această interpretare particulară, explică toate imaginile. Ea nu studiază zona intermediară dintre sînge şi apă, dintre ceea ce nu poate fi numit şi ceea «e este numit. Dar tocmai în această zonă intermediară în care exprimarea cere „multe cuvinte", pagina lui Edgar Poe poartă marca unor lichide efectiv experimentate. Nu inconştientul sugerează experienţa cuţitului strecurat între vinişoarele apei extraordinare. Este nevoie de o experienţă pozitivă a „apei fibrilare", > ' a unui lichid ce, deşi inform, are o structură internă, şi care, ca atare, suscită jocurile nesfîrşite ale imaginaţiei materiale. Credem deci că putem afirma că Edgar Poe a fost interesat, în copilărie, de jeleuri şi de guma arabică; el a văzut că aceasta, cînd se îngroaşă, capătă o structură fibroasă, şi a introdus lama unui cuţit între fibre. O spune el însuşi, de ce să nu-l credem? Fără îndoială, a visat la sînge în timp ce se juca cu guma arabică, ciur tocmai de asta - ca atîţia alţii! - nu a ezitat să introducă într-o povestire *realistă* fluvii care curg încet, străbătute de vinişoare ca un lichid îngroşat. Edgar Poe a înălţat la nivel cosmic experienţe limitate, conform legii imaginaţiei active, pe care am mai

semnalat-o, în antrepozitele în care se juca pe vremea cînd era copil, se afla melasă. Este tot o materie „melancolică". Eziţi să guşti din ea, mai ales cînd ai un tată adoptiv sever ca John Allan. Dar îţi place să mesteci în ea cu o lingură de lemn. Ce bucurie, de asemenea, să întinzi şi să tai acea pastă! Chimia naturală a materiilor familiare le dă o primă lecţie visătorilor ce nu ezită să scrie poeme cosmologice. Apa grea din metapoe-tica lui Edgar Poe are desigur o „componentă" care vine dintr-o fizică foarte puerilă. Trebuia s-o arătăm, înainte de a relua cercetarea unor „componente" mai omeneşti, mai dramatice.

VI

Dacă apa este, cum pretindem noi, materia fundamentală pentru inconştientul lui Edgar Poe, ea trebuie să guverneze pămîntul. Este sîngele Pămîntului. Este viaţa Pămîntului. Apa va tîrî cu sine întreg peisajul către propriul său destin. O anume apă, o anume vale. în poezia lui Edgar Poe, pînă şi văile cele mai luminoase se întunecă:

Once *it*::*miled a silent dell Wherc the people did noi dwell*
Now *each visitor shall confess The sad valley's restlessness*.
Odinioară s'jrîdea o vale tăcută Unde nimeni nu locuia
Acum fiece călător vorbi-va De zbuciumul posomoritei văi.
(*The valîey of unrest*, trad. fr. Mourey)

Mai devreme sau mai tîrziu, într-o vale trebuie să ne cuprindă neliniştea. Valea adună apele şi grijile, o apă subterană o sapă şi o frămîntă. Din pricina acestui destin latent, spune doamna Bonaparte, „nimănui nu i-ar plăcea să trăiască în vreunul dintre locurile descrise de Poe". „Cînd e vorba de peisajele lugubre, lucrul se înţelege de la sine; cine ar vrea să locuiască în Casa Usher? Dar peisajele vesele din opera lui Poe sînt aproape tot atît de respingătoare; ele sînt prea voit calme, prea artificiale, nicăieri nu simţi suflul naturii proaspete" (p. 322).

Pentru a sublinia şi mai mult tristeţea oricărei frumuseţi, vom adăuga că la Edgar Poe frumuseţea se plă-j teste cu moartea. Altfel spus, la Poe, *frumuseţea este o cauză a morţii*. Este povestea comună a femeii, a văii, a apei. Frumoasa vale, tînără şi luminoasă timp de o clipă, trebuie deci să devină

în mod necesar un cadru al morţii, cadrul unei morţi caracteristice. Moartea văii şi a apelor nu este, la Poe, o toamnă romantică. Ea nu-i o cădere de frunze veştede. Copacii nu se îngălbenesc. Frunzişul trece doar de la un verde-deschis la un verde-întunecat, la un verde material, la un verde gras care este, credem noi, culoarea fundamentală a metapoeticii lui Edgar Poe. Tenebrele înseşi au adeseori, în viziunea lui Poe, această culoare verde: „ochii serafici au văzut tenebrele acestei lumi; verdele cenuşiu (*that greyish green*) pe care Natura îl preferă pentru morrriîntul Frumuseţii" (*Al Aaraaft* trad. fr. Mourey). Chiar sub semnul culorilor, Moartea este, la Poe, aşezată într-o lumină specială. Este moartea fardată cu culorile vieţii. în numeroase pagini, doamna Bo-naparte a fixat sensul psihanalitic al noţiunii de *Natură*. Ea specifică mai ales astfel sensul Naturii la Edgar Poc: „Pentru fiecare dintre noi, natura nu este decît o prelungire a narcisismului nostru primitiv care, la început, şi-a anexat mama, instanţa hrănitoare şi ocrotitoare. Şi cum, pentru Poe, mama devenise de timpuriu un cadavru, cadavrul unei tinere şi frumoase femei, de ce să fim surprinşi că peisajele din opera lui, chiar şi cele mai înfloritoare, au totdeauna ceva care le face să semene cu un cadavru fardat?" (p. 322).

într-o asemenea natură, contopire dintre trecut şi prezent, contopire dintre suflet şi lucruri, se află *lacul Auber*, atît de specific pentru Poe. El nu trebuie raportat decît la geografia intimă, la geografia subiectivă. îşi are locul nu pe „harta iubirii", ci pe „harta melancoliei", pe „harta nefericirii omeneşti".

„Acel loc era foarte aproape de întunecatul lac Auber, în înceţoşata regiune Weir - acolo, lîngă umeda mlaştină Auber, în pădurea bîntuită de vampirii din Weir" (*Ulalume*, trad. fr. Mallarme).

în lacul din *Pămînt de vis*, revin aceleaşi fantome, aceiaşi vampiri. Este *deci* acelaşi lac, aceeaşi apă, aceeaşi moarte. „Pe lacurile din care se revarsă ape singuratice, singuratice şi moarte - ape triste, triste şi îngheţate precum zăpada crinilor înclinaţi - prin munţi - prin munţii cenuşii - prin mlaştina unde sălăşluiesc broasca şi şopîrla - prin bălţi şi eleştee lugubre - unde locuiesc

Vampirii - în fiecare loc blestemat - în fiecare loc melancolic: pretutindeni călătorul întîlneşte înspăimîn-tatele Amintiri ale Trecutului" (*Pămînt de vis*, trad. fr. Mallarme).

/ Aceste ape, aceste lacuri sînt hrănite cu lacrimi cos-inice care cad din întreaga natură: „Neagră vale - şi tetirs de apă umbrită - şi păduri asemenea norilor, cu forme nedesluşite din cauza lacrimilor ce se preling de pretutindeni". Soarele însuşi plînge peste ape: „O influenţă ca o rouă, adormitoare şi vagă, picură din pata aurie" (*Irene*, trad. fr. Mourey). O *influenţă* nefericită cade din cer pe ape, o influenţă astrologică, adică o materie sub-' tilă şi tenace, purtată de raze ca un rău fizic şi material.' Această *influenţă* îi conferă apei, în stilul specific al-chimiei, *culoarea nefericirii univesale*, culoarea lacrimilor.^ Ea face din apa tuturor acestor lacuri, a tuturor acestorJ mlaştini, apa-mamă a nefericirii omeneşti, materia melancoliei. Nu mai e vorba de impresii vagi şi generale, ci de o participare materială. Visătorul nu mai visează imagini, el visează materii. Lacrimi grele aduc lumii un „sens omenesc, o viaţă omenească, o materie omenească. Romantismul se îmbină aici cu un straniu materialism. Dar şi invers, materialismul imaginar de imaginaţia materială capătă aici o sensibilitate atît de ascuţită, atît de dureroasă, încît poate înţelege toate durerile poetului idealist.

VII

Am reunit numeroase documente - pe care am putea uşor să le dăm în număr şi mai mare - pentru a dovedi că, în metapoetica lui Edgar Poe, apa imaginară îşi impune întregului univers devenirea psihologică. Acum trebuie să mergem la esenţa însăşi a acestei *ape moarte*. Vom înţelege atunci că apa esia-fldevăratul *suport* material al morţii, sau vom mai înţelege, printr-o inversiune cu totul firească în psihologia inconştientului, în ce sens profund^moarte^i este, pentru imaginaţia materială marcată de apăTTudra universală.

Sub formă~~sa~simpla7 teorema de psihologie a inconştientului pe care o propunem pare banală, dar demonstraţia sa prilejuieşte, credem, noi lecţii psihologice Iată propoziţia ce trebuie demonstrată: apele imobile evocă

morţii, pentru că apele moarte sînt ape stătătoare. \

într-adevăr, noile psihologii ale inconştientului ne învaţă că morţii, atîta vreme cît rămîn încă printre noi, sînt, pentru inconştientul nostru, cei ee dorm. Ei se odihnesc. După înmormîntare ei sînt, pentru inconştient, cei absenţi, adică cei ce dorm în locul cel mai ascuns, cel mai acoperit, cei ce dorm somnul cel mai adînc. Ei nu se trezesc decît atunci când propriul nostru somn ne dăruieşte un vis mai profund decît amintirea; atunci ne regăsim, împreună cu cei dispăruţi, în patria Nopţii. Unii se duc să doarmă foarte departe, pe malurile Gangelui, într-un „regat de lingă mare", în „valea cea mai verde", lîngă apele anonime şi visătoare. Dar ei continuă să doarmă:

...morţii dorm cu toţii cel puţin cît plînge Iubirea.

cît lacrimile curg din ochii amintirii].

Lacul cu ape adormite este simbolul acestui somn total, din care nu vrei să te mai trezeşti, al acestui somn vegheat de iubirea celor vii, legănat de litaniile amintirii:

Asemeni rîului Lethe, lacul - vedeţi! - pare cufundat într-un somn conştient, şi n-ar vrea nicidecum să se trezească;

rozmarinul doarme pe mormînt, crinul se culcă pe val

Întreaga Frumuseţe doarme 2.

Aceste versuri de tinereţe vor fi reluate în *Femeie dormind*, unul din ultimele poeme scrise de Edgar Poe. Aşa cum se întîmplă cu evoluţia inconştientului, Irene a devenit, în acest ultim poem, femeia anonimă care doarme, moarta dragă, dar fără nume, adormită „sub luna mis*e*, trad. fr. Mourey, p. 218. 2 *Ibidem*.

tică... in universala vale". „Rozmarinul salută mormîn-tul, crinul pluteşte pe val; învăluindu-şi în ceaţă sînul, zidul părăginit se cufundă în repaus; precum Lethe, lacul, iată, pare fericit în somnul lui conştient şi pentru nimica în lume nu s-ar trezi. Întreaga Frumuseţe doarme" (trad. fr. Mallarme).

Ne găsim aici în chiar inima dramei metafizice a lui Edgar Poe. Aici îşi capătă întreg înţelesul deviza operei şi a vieţii sale:

N-am putut să iubesc decît lucrurile în care Moartea

Iţi amesteca suflarea cu cea a Frumuseţii...

1 could not Iove except where Death Was mingljng his with Beauty's breath...

Ciudată deviză pentru cineva care are douăzeci de ani, deviză ce vorbeşte la trecut după un atît de scurt trecut şi care totuşiconferă sens profund şi fidelitate unei vieţi întregi \

Astfel, pentru a-l înţelege pe Edgar Poe, trebuie - în toate momentele decisive ale poemelor şi povestirilor - să facem o sinteză între Frumuseţe, Moarte şi Apă. Această sinteză dintre Formă, Eveniment şi Substanţă poate să-i pară filosofului artificială şi imposibilă. Şi totuşi ea se propagă pretutindeni. Cel care iubeşte nu întârzie să *admire*, să se *teamă*, să *păstreze*. în reverie, cele trei cauze care guvernează forma, devenirea, materia, se unesc atît de bine îneît sînt inseparabile. Un visător ce visează în profunzime, ca Edgar Poe, le-a reunit într-una şi aceeaşi forţă simbolică.

Iată deci de ce apa este materia morţii frumoase şi fidele. Numai apa poate dormi, păstrîndu-şi totodată frumuseţea; numai apa poate muri, păstrîndu-şi imobilă răsfrîngerile. Reflectînd chipul visătorului fidel Marii Amintiri^ Umbrei Unice, apa dăruieşte frumuseţe tuturor

1 x Doamna Bonaparte (p. 28) observă că „aceste rînduri au fost suprimate de Poe şi deci nu au fost traduse de Mallarme". Dar această suprimare nu este tocmai o dovadă a extraordinarei importanţe a formulei? Nu arată ea oare clarviziunea lui Poe, cere a socotit că trebuie să ascundă secretul geniului său?

umbrelor, ea reînvie toate amintirile. Astfel ia naştere un fel de narcisism recurent şi prin delegaţie, ce le conferă frumuseţe tuturor celor pe care i-am iubit. Omul se oglindeşte în trecutul lui, orice imagine este pentru el o amintire.

Apoi, cînd oglinda apelor se întunecă, iar amintirea *se* şterge, se îndepărtează, e tot mai stinsă:

...cînd o săptămînă sau două au trecut, şi rîsul uşor înăbuşă suspinul, respingînd mormîntul, apucă drumul către vreun lac reamintit unde

adeseori - în viaţă - cu prietenii - venea să se scalde în elementul pur, din iarba neatinsă împletindu-şi pentru fruntea-i străvezie o cunună din flori care spun (ascultă-le!)

vînturilor nocturne ce trec prin văzduh,

„vai! - vai!"

priveşte o clipă, înainte de-a pleca, apele limpezi ce curg, apoi se cufundă (împovărat de durere)

în cerul nesigur şi întunecat'.

O, tu, nălucă a apelor, singura nălucă limpede, şi „cu frunte străvezie", cu o inimă care nu-mi ascundea nimic, spirit al rîului meu! fie ca somnul tău, atît cît dăinuie să fie la fel de adînc.

VIII

Există un semn de moarte care conferă apelor din poezia lui Edgar Poe un caracter straniu, de neuitat: tăcerea lor. Socotind că imaginaţia, în forma sa creatoare, impune o devenire tuturor celor create de ea, vom arăta, în legătură cu tema tăcerii, că apa în poezia lui Edgar Poe *devine* tăcută.

1 *Irene*, trad. fr. Mourey.

Veselia apelor la Poe este atît de efemeră! Oare Edgar Poe a rîs vreodată? întîlnim la el cîteva rîuri vesele, în preajma izvorului lor, dar curînd apele tac. Vocile lor scad repede, trecînd treptat de la susur la tăcere, însuşi murmurul ce le însufleţea viaţa confuză este ciudat, parcă străin de valul care trece. Cînd ceva sau cineva vorbeşte la suprafaţă, e vîntul sau ecoul, sînt cîţiva copaci de pe mal care-şi spun nefericirea, e o fantomă ce respiră, respiră abia auzit. „De fiecare parte a acestui rîu cu albie mâloasă se întinde, la o distanţă de mai multe mile, un palid pustiu de nuferi uriaşi. Ei suspină unul către celălalt în această singurătate, şi îşi întind către cer lungile gîturi de spectre, clătinîndu-şi în toate direcţiile eternele capete. Şi din ele iese un murmur nedesluşit ce seamănă cu cel al unui torent subteran. Şi suspină unul către celălalt":1. Iată ce auzim lîngă rîu, nu vocea acestuia, ci un suspin, suspinul plantelor molatice, mîn-gîierea tristă şi foşnitoare a frunzişului. Curînd plantele înseşi vor tăcea, şi apoi, cînd tristeţea va cuprinde pietrele, întreg universul va deveni mut, zăvorit într-o

spaimă inexplicabilă. „Atunci m-am mîniat şi am aruncat blestemul *tăcerii* peste rîu, şi nuferi, şi vînt, şi pădure, şi cer, şi tunet, şi şoapta nuferilor. Şi blestemul căzu asupra lor, şi totul amuţi" (p. 273). Căci din adîncul fiinţelor şi în adîncul fiinţelor, în sînul apelor vorbeşte vocea unei remuşcări. Iată de ce trebuie reduse la tăcere, iată de ce răului trebuie să i se răspundă prin blestem; tot ce geme în noi şi în afara noastră trebuie să cadă sub blestemul tăcerii. Iar Universul înţelege învinuirile unui suflet rănit, şi tace, rîul zburdalnic nu mai rîde, cascada nu mai fredonează, fluviul nu mai cântă.

Iar tu. visătorule. lasă-te năpădit de tăcere! Lîngă apă, ascultîndu-i cum. visează, îi împiedici pe morţi să doarmă.

Dar oare fericirea vorbeşte? Oare adevărata fericire cântă? Pe vremea fericită a Eleonorei, rîul cucerise gravitatea tăcerii veşnice: „li numeam rîul tăcerii; căci

1 Edgar Poe, *Silencc*, apud *Nouvelles* histoircs *extraordi-naircs*, trad. fr. Baudelaire, p. 270.

ʼcurgerea lui părea a avea o influenţă liniştitoare. Nici un murmur nu se înălţa din apa-i, şi aluneca totdeauna atit de lin, încât firişoarele de nisip păreau nişte perle. pe care le contemplam cu bucurie în adîneurile ei, perla nemişcate, ce rămâneau pe străvechiul lor loc, răşpîndin-du-şi strălucirea veşnică" *K*. ʼ ʼ

Amanţii îi oer acestei ape nemişcate şi tăcute exemple de pasiune: „L-ara scos pe zeul Eros din val, şi simţeam? cum aprinsese în noi sufletele arzătoare ale strămoşilor noştri... toate patimile şi-au revărsat beatitudinea delirantă peste Valea Ierbii Sclipitoare" *2* (p. 173). Sufletul poetului este atît de legat de inspiraţia apei, încît.din apa însăşi trebuie să se nască *focul iubirii*, incit apa. însăşi ocroteşte „sufletele arzătoare ale strămoşilor". Cmd un slab Eros ai apelor „aprinde" timp de o clipă două Şufleta trecătoare, atunci apele, tor timp de o clipă, au ceva de spus: din adîncul rîului se înălţă „treptat un murmur care, cu timpul, deveni o melodie puternică şi duioasă, mai divină decît cea născută din harpa lui Eol, mai dulce decît tot ce nu era vocea Eleonorei" (p. 174).

Dar Eieonora „văzuse că degetul Morţii era pe sînu-i, şi că, asemenea

unei efemeride, ea nu trăise pînă atunci decît ca să moară" (p. 175). Atunci, nuanţele de verde s-au stins, asfodelelor le-au luat locul întunecatele violete, atunci „peştii de argint şi de aur au fugit, înotînd prin strîmtoare, către partea de jos a domeniului nostru, şi n-au mai înfrumuseţat niciodată încîntătorul rîu". După raze şi flori, dispar şi armoniile. Se împlineşte, în ordinea fiinţelor şi a morţilor, destinul apelor, atît de caracteristic pentru poezia lui Edgar Poe: „Muzica mîngîietoare... s-a stins

1 Edgar Poe, *Eieonora*, apuci *Hisloires grolesques et serieuses*, trad. fr. Baudelaire, p. 171.

2 Pajiştea, operă a rîului, este şi ea, pentru anumite suflete, o temă a tristeţii. Pe adevărata pajişte a sufletelor nu cresc decît asfodele. Vînturile nu întslnesc aici arbori cu frunze foşnitoare, ci doar valurile tăcute ale unei vegetaţii uniforme. Studiind *tema pajiştii*, ne-am putea întreba ce demon lra condus pe Edgar Poe la „pajiştea nefericirii", vizitată odinioară de Kmpedocle.

treptat în murmure tot mai slabe, pînă eînd rîul s-a întors pe de-a-ntregul la solemnitatea tăcerii lui dintîi".

Apă tăcută, apă întunecată, apă care doarme, apă insondabilă: iată tot atîtea lecţii materiale pentru o meditaţie asupra morţii. Dar nu şi lecţia unei morţi heracli-teene, a unei morţi care ne duce departe o dată cu valul care curge, ca pe un val care curge. Este lecţia unei morţi imobile, a unei morţi în adîncime, a unei morţi care rămîne cu noi, lingă noi, în noi.

Va fi de-ajuns o adiere, seara, pentru ca apa care tăcuse să ne vorbească din nou... Va fi de-ajuns o rază de lună, blîndă, palidă, pentru ca năluca să meargă din nou pe valuri. '.

Capitolul III

COMPLEXUL LUI CARON. COMPLEXUL OFELIEI

.Tăcere şi lună... Cimitir şi natură..." FULES I.Al'ORGUE. MoraSilăţi legendare, p. 71.

I

Mitologii amatori sînt uneori utili. Ei lucrează cu bună credinţă în zona primei raţionalizări. Lasă deci neexplicat ceea ce „explică", de vreme ce

raţiunea nu explică visele. Clasifică, de asemenea, şi sistematizează cam repede fabulele. Dar această rapiditate are şi partea ei bună. Ea simplifică, fără îndoială, clasificarea. Arată, de asemenea, că această clasificare, atît de uşor acceptată, corespunde unor tendinţe reale care sînt active în spiritul mitologului şi al cititorului său. Astfel, blajinul şi prolixul Saintine, autor al cărţilor *Picciola* şi *Drumul şcolarilor*, a scris o *Mitologie a Rinului* care ne poate oferi o lecţie elementară de clarificare rapidă a ideilor noastre. Acum: aproape un secol, Saintine a înţeles importanţa primordială a cultului copacilor ', de care el leagă cultul morţilor, enunţînd o lege pe care am putea-o numi *legea celor patru patrii ale Morţii*, care este într-un raport evident cu legea imaginaţiei celor patru materii elementare:

„Celţii 2 se foloseau de diferite şi stranii mijloace pentru a face să dispară cadavrele omeneşti. într-un ţinut, erau arse, iar copacul sădit la naşterea celui mort constituia rugul; în alt ţinut, *Todtenbaum* (copacul morţii),

1 Saintine era un adevărat filosof. La sfîrşitul primului capitol, putem citi aceste cuvinte, la care ne-am gîndit şi noi adeseori: „Şi, la urma urmei, eu, care mă ocup de mituri, trebuie oare să dovedesc ceva?"

2 X.-B. Saintine, La *Mythologic* du *Rhin* et *Ies* contes *de la rnere-grand*, 1863, pp. 14-15.

scobit de secure, îi slujea drept sicriu proprietarului său. Acest sicriu era îngropat în pământ sau lăsat să alunece pe fluviu, care îl ducea nu se ştie unde. în sfîrşit, în anumite cantoane exista obiceiul - îngrozitor! - de a lăsa trupurile pradă păsărilor răpitoare; şi locul acestei expuneri lugubre era vîrful aceluiaşi copac sădit la naşterea defunctului şi care, de data aceasta, în mod excepţional, nu trebuia să piardă o dată cu el". Şi Saintine adaugă, fără să dea deutule dovezi şi exemple: „Or, ce vedem în aceste patru mijloace atît de diferite de a restitui cadavrul omenesc aerului, apei, pămîntului şi focului? Patru feluri de funeralii, din toate timpurile, şi chiar şi de astăzi, practicate în, India, printre adepţii lui Brahma, ai lui Buddha sau ai lui Zoroastru. Ghebrii din Bombay, ca şi dervişii ce scufundă cadavrele în Gange ne p-ot spune ceva în această privinţă". Saintine arată că, „în jur de 1560, nişte muncitori olandezi care făceau săpături în

Zuidersee, au găsit la mare adâncime mai multe trunchiuri de copaci miraculos conservate prin pietrificare. în fiecare dintre aceste trunchiuri se aflase un om, din care mai rămăseseră nişte urme, ele însele aproape fosilizate. Evident, le adusese pînă acolo Rinul, acest Gange al Germaniei".

încă de la naştere, omul era menit vegetalului, avîn-du-şi copacul personal. Moartea trebuia să fie la fel de ocrotită ca şi viaţa. Astfel, situat din nou în inima vegetalului, redat sinului vegetal al copacului, cadavrul era dăruit focului; sau pămîntului; sau aştepta în frunziş, pe vîrful copacilor din pădure, să se descompună în aer, cu ajutorul păsărilor de Noapte şi a nenumăratelor năluci ale Vîntului. Sau, în sfîrşit, într-un chip încă şi mai intim, tot alungit în sicriul lui *natural*, în *dublul* său vegetal, in sarcofagul său devorator şi viu, în Copac - între două noduri lemnoase - era lăsat apei, abandonat valurilor.

II

Această plecare a mortului pe valuri nu ne oferă decît una din caracteristicile interminabilei reverii asupra morţii. Ea nu corespunde decît unui tablou *vizibil*, şi ne-ar putea înşela asupra adâncimii imaginaţiei materiale care meditează asupra morţii ca şi cum moartea însăşi ar fi o substanţă, o viaţă într-o nouă substanţă. Apa, substanţă! de viaţă, este şi substanţă de moarte pentru reveria ambivalenţă. Pentru a interpreta corect copacul morţii, „Tod-tenbaum", trebuie să ne amintim, împreună cu C. G. Jung!, că arborele este înainte de orice un simbol matern; de vreme ce şi apa este un simbol matern, putem, surprinde în *Todtenbaum* o stranie imagine a îmbinării germenilor. Situînd moartea în sînul copacului, încredin-ţînd apelor copacul, dublăm oarecum puterile materne, trăim de două ori acest mit al îngropării prin care ne închipuim, după cum ne spune C. G. Jung, că „mortul este redat mamei pentru a fi născut din nou". Moartea ': în ape va. fi pentru această reverie cea mai maternă dintre morţi. Dorinţa.omului,, mai spune de altfel Jung, „este\! ca întunecatele ape ale morţii să devină apele vieţii, ca moartea şi strînsoarea-i rece să fie pîntecul matern, aşa I cum marea, deşi înghite în sine soarele, îl zămisleşte din, nou în adâncurile ei... Niciodată Viaţa n-a putut crede în Moarte!" (p. 209).

III

Ajuns aici, o întrebare nu-mi dă pace: *Oare n-a fost Moartea cel dinţii Navigator*?

Cu mult înainte ca oamenii vii să se încredinţeze pe ei înşişi.valurilor, n^au pus ei oare sicriul pe mare sau pe valurile fluviului? Sicriul, în această ipoteză mitologică, nu ar, fi *ultima barcă*, ci *prima* barcă. Moartea nu 'Var fi *ultima* călătorie, ci *prima călătorie*. Ea va fi, pentru.ciţiva visători în profunzime, adevărata primă călătorie..

Evident, o astfel de concepţie a călătoriei pe mare-este pe dată contrazisă de toate explicaţiile utilitare. Sîn-

1 C. G. Jung', *Metarâorphoses ct symbales de ta Libido*, p. 225.

tem totdeauna înclinaţi să credem că omul primitiv este ingenios din naştere şi că omul preistoric şi-a rezolvat în mod inteligent problema subzistenţei. Admitem mai ales fără dificultate că utilitatea este o idee clară şi că ea a avut totdeauna o valoare de o evidenţă sigură şi imediată. Or, cunoaşterea utilă este o cunoaştere raţionalizată. Invers, să concepi o *idee primitivă* ca fiind o *idee utilă*, înseamnă să practici o *raţionalizare* cu atît mai iluzorie cu cît acum utilitatea este înţeleasă într-un sistem utilitarist foarte complet, foarte omogen, foarte material, foarte net închis. Omul, vai! nu este chiar atît de rezonabil! El nu descoperă mai uşor utilul decît adevărul...

Dacă visăm puţin asupra problemei care ne preocupă, vedem că *utilitatea de a naviga* nu este îndeajuns de evidentă pentru a-l determina pe omul preistoric să scobească o barcă într-un trunchi de copac. Nici o utilitate nu poate legitima riscul imens de a porni pe valuri. Pentru a înfrunta primejdiile navigaţiei, omul trebuie să fie minat de interese foarte puternice. Or, adevăratele interese foarte puternice sînt interesele himerice, interesele pe care le visezi, nu cele pe care le calculezi. Adevăratekj interese foarte puternice sînt interesele fabuloase. Eroul mării este un erou al morţii. Primul matelot este primul om viu, care a fost tot atît de curajos ca un mort.

De aceea, cînd oamenii vor vrea să-şi abandoneze semenii vii unei morţi totale, unei morţi fără recurs, ei îi vor da pradă valurilor. Doamna Mărie Delcourt a descoperit, sub camuflajul raţionalist al culturii antice

tradiţionale, sensul mitic al copiilor malefici. în mai multe <iazuri, ei nu trebuie să atingă nicidecum pămîntul, căci ar putea să-l pîngărească, să-i tulbure fecunditatea, pro-pagîndu-şi astfel „ciuma". „Sînt duişi cît mai repe-de pe mare sau pe fluviu" 1. „Ce altceva poţi face cu o fiinţă debilă, pe care nu vrei s-o ucizi şi pe care nu. vrei s-o

1 Mărie Delcourt, Sterilites *mysterieuses* et *naissances ma-lejiqucs dans l'antiquite classique*, 1938, p. 65.

pui în contact cu pămîntul, decît să o laşi pe apă, într-o barcă ce se va scufunda?" Noi ne vom propune să ducem şi mai departe explicaţia mitică atît de profundă dată de doamna Mărie Delcourt. Vom interpreta atunci naşterea unui copil malefic ca naştere a unei fiinţe ce nu aparţine fecundităţii normale a Pămîntului; ea este redată fără întîrziere *elementului său*, morţii foarte apropiate, patriei morţii totale, adică mării infinite sau fluviului zbuciumat. Doar apa poate curaţi pămîntul.

Ne explicăm atunci de ce, cînd asemenea copii lăsaţi pradă mării erau aruncaţi vii pe maluri, cînd erau „salvaţi de ape", ei deveneau cu uşurinţă făpturi miraculoase. Străbătînd apele, străbătuseră moartea. Puteau atunci să creeze oraşe, să salveze popoare, să reconstruiască o lume '.

Moartea este o călătorie şi călătoria este o moarte.,A pleca înseamnă şi a muri puţin." A muri înseamnă u adevărat a pleca, şi nu pleci bine. curajos, hotărât, decîtN urmând firul apei, curentul marelui fluviu. Toate' fluviile întâlnesc Fluviul morţilor. Doar această moarte este fabuloasă. Doar această plecare este o aventură.

Dacă într-adevăr pentru inconştient un mort este un absent, doar navigatorul morţii este un mort la care putem visa la nesfîrşit. S-ar părea că amintirea lui are totdeauna un viitor... Cu totul diferit va fi mortul din necropolă. Pentru acesta, mormântul este tot o locuinţă, o locuinţă pe care cei vii vin să o viziteze cu pioşenie. Un asemenea mort nu este cu totul absent. Iar sufletul sensibil ştie prea bine asta. Sîntem şapte, spune fetiţa din poezia lui Wordsworth, cinci sînt în viaţă, ceilalţi doi sînt la cimitir; lângă ei, cu ei, putem coase sau toarce. De cei care au murit pe mare se leagă şi o altă visare, o reverie specială. Ei lasă în sat văduve care nu sînt

1 Oricărui dincolo i se asociază imaginea unei traversări. Nu-î vorba aici doar de o tradiţie occidentală. Vom putea vedea un exemplu din tradiţia chineză, relatat într-un articol al lui von Erwin Rousselle, *Das Wasser als mythisehcs Ereignis chi-r'.esiscken Lebens*, apud *Dle Kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie*, 1935.

asemenea celorlalte, „văduve cu fruntea albă" ce visează la Oceano Nox. Dar admiraţia pentru eroul mărilor nu poate oare să curme plînsetul? Şi în imprecaţiile lui Tris-tan Corbiere, îndărătul unor efecte retorice, nu se văd oare urmele unui vis sincer? l

Astfel, despărţirea de la malul mării este cea mai sfâşietoare şi totodată cea mai literară dintre despărţiri. Poezia sa exploatează un străvechi fond de vis şi eroism. El trezeşte neîndoielnic în noi ecourile cele mai dureroase.! O bună parte din sufletul nostru^ nocturn se explică prin i mitul morţii, concepută ca plecare pe apă. Inversiunile I dintre această plecare şi moarte sînt continui, pentru orice visător. Pentru anumiţi visători, apa este mişcarea nouă care ne invită la o călătorie pe care n-am mai făcut-o niciodată. Această plecare materializată ne smulge materiei terestre. Ce uimitoare măreţie are acest vers de Bau-delaire, iar imaginea neaşteptată cît de adânc merge în inima misterului nostru: O, moarte, bâtrîn căpitan, e timpul! să ridicăm ancora!2

IV

Dacă vom restitui la nivelul lor primitiv toate valorile inconştiente acumulate în jurul funeraliilor prin imaginea călătoriei pe apă, vom înţelege mai bine semnificaţia fluviului din Infern şi toate legendele traversării funebre. Obiceiuri deja raţionalizate îi pot încredinţa pe morţi mormântului sau rugului, dar inconştientul marcat de apă va visa, dincolo de mormânt, dincolo de rug, la o plecare pe valuri. După ce a străbătut pământul, după ce a străbătut focul, sufletul va ajunge la malul apei. Imaginaţia profundă, imaginaţia materială vrea ca apa săi participe şi ea la moarte; ea are nevoie de apă pentru a/ păstra sensul de călătorie al morţii. înţelegem aşadar că,)

1 Cf. Tristan Corbiere, *Les Amours jauncs*, *La Fin*.

2 Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, *La Mort*, p. 351.

pentru asemenea visări infinite, toate sufletele, oricare ar fi genul de funeralii, trebuie să urce în *barca lui Caron*. Ciudată imagine, dacă ar trebui să o contemplăm întruna cu ochii limpezi ai raţiunii! Şi, dimpotrivă, familiară imagine, atît de apropiată nouă, dacă ştim să ne întrebăm visele! Numeroşi sînt poeţii care au trăit în somn această navigaţie a morţii: „Am văzut cărarea pe care plecai! Somnul şi moartea nu ne vor mai despărţi multă vreme... Ascultă! torentul fantomatic îşi amestecă vuietul îndepărtat cu briza ce susură în pădurile muzicale" 1. Rstrăind visul lui Shelley, vom înţelege cum cărarea *pe care se pleacă* a devenit treptat *torentul fantomatic*.

De altfel, cum am putea percepe o poezie funebră în imagini atît de îndepărtate de civilizaţia noastră, dacă acestea nu s-^ar sprijini pe valori inconştiente? Persistenţa unui interes poetic şi dramatic pentru o asemenea imagine raţional uzată şi falsă ne poate sluji să arătăm că într-un complex cultural se îmbină visuri naturale gi *t* tradiţii învăţate. Putem formula deci un *complex al lui Caron*. Complexul lui Caron nu-i foarte puternic; ima- (ginea lui este astăzi foarte decolorată. în multe spirite j cultivate el suferă soarta mult prea numeroaselor refe- \ rinţe la o literatură moartă, devenind doar un simbol. Dar slăbiciunea şi lipsa lui de culoare ne fac să simţim şi mai bine că de fapt cultura şi natura pot totuşi să coincidă.

Să vedem mai întîi, în natură, - adică în legendele naturale -, cum se constituie unele imagini ale lui Caron care nu au desigur nici un contact cu imaginea clasică. Este cazul legendei corăbiei morţilor, legendă cu forme nenumărate, mereu reînnoite în folclor. P. Sebillot dă următorul exemplu: „Legenda corăbiei morţilor este tina dintre primele care au fost constatate pe litoralul nostru: ea exista aici, fără îndoială, cu mult înainte de cucerirea romană, iar în secolul al Vl-lea, Procopiu o relata în termenii următori: Pescarii şi ceilalţi locuitori din Galia ce se află în faţa insulei Bretania, sînt însărcinaţi să

1 Shelley, Oeuvres *completes*, trad. fr. Rabbe, I, p 92.

treacă sufletele pe această insulă, drept care sînt scutiţi de tribut. In toiul nopţii, aud ciocănituri în uşa lor; se trezesc şi află pe mal bărci străine în

care nu văd pe nimeni şi care totuşi par atît de încărcate încît aproape-se scufundă, ridicîndu-se doar cu un deget deasupra apei; pentru a face acest drum au nevoie doar de o oră, deşi, dacă-l străbat cu propriile lor corăbii, le trebuie o noapte întreagă" (*Războiul goţilor*, I, IV, c. 20) *K*

Emile Souvestre a reluat această povestire, în 1836: dovadă că o asemenea legendă cere întruna să fie exprimată literar. Ea ne *interesează*. Este o temă fundamentală, ce va putea comporta nenumărate variante. Sub imaginile cele mai diverse, cele mai neaşteptate, tema îşi menţine consistenţa, pentru că posedă cea,mai solidă unitate: *unitatea onirică*. Astfel, în străvechile legende bretone, trec întruna corăbii-năluci, corăbii-infernuri, precum Olandezul zburător. Adeseori, corăbiile naufragiate „se întorc", dovadă că fac într-un anume fel corp comun cu sufletele. Iată de altfel o imagine anexă, ce-şi dezvăluie îndeajuns originea onirică profundă: „Aceste corăbii au crescut, astfel încît o bărcuţă devine, după câţiva ani, mare cît o goeletă". Asemenea ciudată *creştere* se întîm-plă doar în vis. O întîlnim adeseori în visurile legate de apă; în anumite visuri, apa hrăneşte tot ce ea impregnează. Trebuie să o apropiem de fantasticele imagini ce se află la fiecare pagină a povestirii lui Edgar Poe: *Manuscris găsit într-o sticlă*: „Este sigur că există o mare \ unde corabia însăşi creşte precum trupul viu al unui rna-rînăr* 2. Această mare este tocmai marea apei onirice. Iar în povestirea lui Poe este şi marea"apei funerare, a „apei:-ce nu mai are spumă" (p. 219). într-adevăr, ciudata cora- ' bie dilatată de timp este condusă de bătrîni care au trăit în vremuri străvechi. Dacă vom reciti această povestire - una dintre cele mai frumoase -, vom trăi endosmoza dintre poezie şi legende. Ea se naşte dintr-un vis foarte

1 P. S4billot, *Le Folklore de France*, II, p. 148.

2 Edgar Poe, *Histoires exiraordinaires*, trad. fr. Baudelaire, p. 216.

adine: „Mi se pare uneori că senzaţia unor obiecte ce nu-mi sînt necunoscute îmi străbate mintea ca un fulger, şi tot de aceste umbre nesigure ale memoriei este legată inexplicabila amintire a unor vechi legende străine şi a unor secole foarte îndepărtate" (p. 216). în somnul nostru, visează legendele...

Există şi legende în care trăiesc nişte Caroni temporari, mai ales nişte Caroni fără de voie ce caută un înlocuitor. Înţelepciunea populară îi sfătuieşte pe navigatori să nu se urce pe o corabie necunoscută. Să nu ne temem să interpretăm această prudenţă dîndu-i sensul mitic. De fapt, toate corăbiile misterioase, atît de numeroase în romanele a căror acţiune se petrece pe mare, *au ceva din corabia morţilor*. Putem fi aproape siguri că romancierul care recurge la ele este stăpînit de un complex al lui Caron mai mult sau mai puţin ascuns.

De îndată ce-şi află locul într-o operă literară, fie şi numai funcţia unui simplu *barcagiu care~i trece pe călători pe malul celălalt* este aproape fatal atinsă de simbo-lismullui Caron. Deşi nu trece decît un biet rîu, el poartă. simbolul unui dincolo. Acest barcagiu este păstrătorul unui mister:

Bătrîna-i privire halucinată
Vedea depărtări luminate
De unde aceeaşi voce venea
Plîngînd sub cerurile reci1.

„Să mai adăugăm, spune Emile Souvestre2, şi crimele săvîrşite la răspîntii de ape, romanţioasele aventuri de iubire, miraculoasele întîlniri între sfinţi, zîne sau demoni, şi vom înţelege de ce povestea unor asemenea barcagii... alcătuia unul din capitolele cele mai dramatice ale marelui poem veşnic înfrumuseţat de imaginaţia populară."

Extremul Orient ca şi Bretania cunosc barca lui Caron. Paul Claudel traduce această emoţionantă poezie

1 Verhaeren *Les Villages illusoires*. *Le Passenr*.

2 fimile Souvestre, *Sous les filet s*. *Le passeur de la Vilaine*, p. 2.

a Sărbătorii Morţilor cînd. în viaţa chinezească, revine luna a şaptea: „Fluierul călăuzeşte sufletele, loviturile de gong le adună ca pe nişte albine... De-a lungul malului, bărcile gata pregătite aşteaptă venirea nopţii". „Barca porneşte şi o ia într-o parte; în urmă rămîne un şir de lumini: cineva lasă parcă să cadă mici lămpi. Luciri slabe, peste vasta mişcare a apelor opace, care clipesc şi pier. Un braţ ce apucă fîşia de aur, mănunchiul de foc care se topeşte şi arde cu fum, atingînd mormântul apelor: sclipirea iluzorie

a luminii îi fascinează pe recii înecaţi, atraşi de ea precum peştii". Astfel, sărbătoarea mimează în acelaşi timp viaţa care se stinge şi viaţa care se duce. Apa este mormîntul focului şi al oamenilor. în depărtare, cînd s-ar părea că Noaptea şi TCTirea laolaltă au desă-vîrşit simbolismul morţii, visătorul va auzi „sunetul unui sistru sepulcral, bătaia tobei de fier, în umbra compactă, izbită cu mare putere" *.

Tot ce este greoi şi lent în moarte e marcat tot de figura lui Caron. Bărcile încărcate cu suflete sînt totdeauna pe punctul de a se scufunda. Uimitoare imagine, prin care simţi că Moartea se teme că va muri, că înecatul se teme încă de naufragiu! Moartea este o călătorie care nu se termină niciodată, o perspectivă infinit deschisă către primejdii. Greutatea cu care este încărcată barca e atît de mare pentru că sufletele sînt vinovate. Barca lui Caron se duce totdeauna în Infern. Un barcagiu al fericirii nu există.

Barca lui Caron va fi astfel un simbol ce va rămîne legat de indestructibila nefericire a oamenilor. Ea va străj bate epocile de suferinţă. După cum spune Saintine (*loc. cit.*, p. 303): „Barca lui Caron servea încă pe vremea cînd el însuşi, în faţa primelor fervori (ale creştinismului), dispăruse. Răbdare! Se va ivi iar. Unde? Pretutindeni... Încă din primele timpuri ale Bisericii Galilor, la abaţia Saint-Denis, pe mormîntul lui Dagobert, acest rege, sau mai curînd sufletul lui, fusese reprezentat străbătînd *Co-cytul* în barca tradiţională; la sfîrşitul secolului al XlII-lea, Dante, cu deplina-i autoritate, îl reinstituise pe bătrî-

1 Paul Claudei, Connaissance *de l'Est*, pp.' 35 şi urm.

nul Caron ca barcagiu al Infernului său. După el, tot în Italia, şi anume în cel mai catolic dintre oraşe, şi lu-crînd sub ochii unui papă, Michelangelo îl reprezenta în fresca &a *Judecata de apoi* alături de Dumnezeu, Cristos, Fecioară şi sfinţi". Şi Saintine trage următoarea concluzie: „Fără Caron, Infernul nu-i cu putinţă".

Chiar şi în atît de puţin visătorul ţinut Champagne, regăsim urme ale bătrmului barcagiu. Anumite sate îşi dau încă, în afara bisericii, „obolul". în ajunul înmor-mîntării, o rudă a mortului se duce în toate familiile spre a plăti „bănuţul mortului".

Pe scurt, omul din popor şi poetul, sau un pictor ca Delacroix, toţi regăsesc în visul lor imaginea unei călăuze care trebuie să ne „conducă prin moarte". Mitul viu ascuns sub mitopee este unul foarte simplu, asociat cu o imagine foarte clară. De aceea este şi atît de persistent. Cînd un poet reia imaginea lui Caron, el se gîndeşte la moarte ca la o călătorie, retrăind funeraliile cele mai primitive.

Apa, în moarte, ne-a apărut până acum ca un *element acceptat*. Vom grupa acum imagini în care apa, în moarte, ne apare ca un *element dorit*.

Apelul elementelor materiale este uneori atît de puternic, încît el ne poate servi să determinăm tipuri de sinucideri foarte distincte. S-ar părea atunci că materia ne ajută la determinarea destinului omenesc. Doamna Bo-naparte a arătat dubla fatalitate a tragicului, sau mai bine-zis legăturile strînse care unesc tragicul vieţii cu tragicul literar: „Genul de moarte ales de oameni, fie în realitate, pentru ei înşişi, prin sinucidere, fie în ficţiune, pentru eroii lor, nu este niciodată dictat de hazard, ci, în fiecare caz, strict determinat psihic" (*loc. cit*., p. 584). în legătură cu aceasta ia naştere un paradox asupra căruia am vrea să ne explicăm.

Pe anumite laturi putem chiar spune că determinarea psihologică este *mai puternică* în ficţiune decît în realitate, căci în realitate *mijloacele* fantasmei pot lipsi.

In ficţiune, scopurile şi mijloacele sînt la dispoziţia romancierului. Iată de ce crimele şi sinuciderile sînt mai numeroase în romane decît în viaţă. Drama şi mai ales executarea dramei, adică ceea ce am putea numi discursivitatea literară a dramei, îl marchează deci în profunzime pe romancier. Cu sau fără voie, romancierul ne dezvăluie adîncul fiinţei sale, chiar dacă se ascunde îndărătul unor personaje. Zadarnic se va sluji „de o realitate" ca de un ecran. El este cel ce proiectează această realitate şi el este mai ales cel care o înlănţuie. în. real, nu poţi. spune totul, viaţa sare peste nişte verigi şi îşi ascunde continuitatea. în roman, nu există decît ceea ce spui., romanul îşi arată continuitatea, îşi etalează determinarea. Romanul nu este viguros decît dacă imaginaţia autorului este puternic determinată, decît dacă ea descoperă puter-nicile determinări ale naturii omeneşti. Şi

pentru că determinările se accelerează şi se multiplică în dramă, autorul se dezvăluie cel mai profund prin elementul dramatic.

Problema sinuciderii în literatură este o problemă decisivă pentru judecarea valorilor dramatice. în ciuda tuturor artificiilor literare, crima se expune cu dificultate în alcătuirea ei intimă. Ea există în mod prea evident în funcţie de împrejurări exterioare. Izbucneşte ca un eveniment care nu ţine totdeauna de caracterul ucigaşului. In literatură, dimpotrivă, sinuciderea se pregăteşte ca ua îndelung destin intim. Este, literar vorbind, moartea cea mai pregătită, mai aşteptată, mai totală. Romancierul aproape că ar vrea ca întreg Universul să participe la sinuciderea eroului său. Sinuciderea literară este deci foarte capabilă să ne dăruiască imaginaţia *morţii*. Ea pune în ordine imaginile morţii.

în domeniul imaginaţiei, cele patru patrii ale morţii, îşi au credincioşii, adoratorii lor. Noi nu ne ocupăm decît de chemarea tragică a apelor.

Apa care este patria nimfelor vii este şi patria nim-l felor moarte. Ea este adevărata materie a morţii cu ade-î vărat feminine. încă de la prima scenă dintre Hamiet şi Ofelia, Hamiet - urmînd regula pregătirii literare a sinuciderii -, ca şi cum ar fi fost un ghicitor ce prevesteşte destinul, se trezeşte din profunda-i reverie şi murmură: „Iat-o pe frumoasa Ofelia! Nimfă, în rugăciunile tale..

aminteşte-ţi de toate păcatele mele" (*Hamlet*, act III, scena 1). Din acea clipă, Ofelia trebuie să moară pentru păcatele celuilalt, ea trebuie să moară în rîu, lin, fără strălucire. Viaţa-i scurtă este viaţa unei moarte. Această viaţă lipsită de bucurii este oare altceva decît o zadarnică aşteptare, altceva decît bietul ecou. al monologului lui Hamlet? S-o vedem deci pe Ofelia dusă de rîu (act IV, scena 7, trad. fr. Jules Derocquigny):

REGINA
E lingă rîu o salcie pletoasă,
Ce frunza-i sură-n ape-şi-oglindeşte.
Purtînd cununi ciudate de urzici.
De margarete si de gălbinele
Şi floarea roşie căreia păstorii îi zic c-un nume de ruşine, dar

Fecioarele sf ioase-i soun cervană * - Acolo ea-ncerca să se agate,
S-anine de o creangă pllrigătoare
Cununa ei, un ram vrăjmaş s-a rupt
Şi-n vesela-i găteală cimpenească,
Ea-n rîul plin de lacrimi a căzut.
Veşmintele i s-au umflat de apă
Şi-o duseră o vreme ca pe-o nimfă.
Cînta-ntre timp frinturi de cîntec vechi.
Neştiutoare de restriştea sa.
Ca o fiinţă odrăslită-acolo
Şi-nconjurată de stihia ei..
Dar asta nu putea să ţină mult.
Căci vălurile ei, de apă grele,
Au tras la fund în groapa de nămol
Pe biata fată smulsă de la cîntu-i
Cel prea duios.
UERIE9
Ofelia, te plîng destule ape,
Iar plînsul meu e de prisos acum.
1 In original „dead men's fingers", ce trimite la un sens falie.
Aşa ni-i dat. Şi chiar de ni-i ruşine,
Îşi are firea legea ei. Mă duc
Să plîng, şi-astfel să scap de slăbiciune *l*.

Ni se pare inutil să mai spunem în ce măsură participă accidentul, nebunia şi sinuciderea la această moarte romanţioasă. Psihanaliza ne-a arătat de altfel că trebuie să acordăm accidentului rolul său psihologic. Cine se joacă cu focul se arde, vrea să se ardă, vrea să-i ardă pe ceilalţi. Cine se joacă cu apa perfidă se îneacă, vrea să se înece. Pe de altă parte, nebunii, în literatură, păstrează destulă înţelepciune - destulă determinare - pentru a se asocia la dramă, pentru a urma legea dramei. Ei respectă, în marginea acţiunii, unitatea de acţiune. Ofelia va putea fi deci pentru noi simbolul sinuciderii feminine. Ea este cu adevărat o fiinţă născută ca să moară în apă,

unde îşi regăseşte, după cum spune Shakespeare, „propriul element". Apa este *tlementul* morţii tinere şi fru-, moaşe, a morţii în floare şi, în dramele vieţii şi ale lite-j raturii, ea este elementul morţii ce nu cunoaşte orgoliul/ sau răzbunarea, al sinuciderii masochiste. Apa este sim-.. bolul profund, organic, al femeii care nu ştie nimic altceva decît să-şi *plîngă* nefericirea şi ai cărei ochi „se umplu atît de uşor cu lacrimi". Bărbatul, în faţa unei sinucideri feminine, înţelege această nefericire funebră orin tot ceea ce este în el femeie, ca Laertes. El redevine bărbat - redevenind „uscat" - cînd lacrimile s-au oprit. Mai este oare nevoie să subliniem că imagini atît de bogate şi concrete ca imaginea Ofeliei plutind pe rîu, sînt lipsite de orice *realism*? Shakespeare nu a observat o înecată *reală*, coborînd dusă de valuri. Un asemenea realism nu numai că nu ar da naştere acestor imagini, dar mai curînd ar bloca inspiraţia poetică. Cititorul, care poate n-a văzut niciodată un asemenea spectacol, îl recunoaşte totuşi şi este emoţionat, pentru că un asemenea spectacol ţine de natura imaginară primitivă. Este apa visată în viaţa-i Obişnuită, este apa din eleşteu care „se

J Trad. Petru Dumitriu. (N'.T.)

ofelizează" de la sine, care se acoperă în mod firesc de fiinţe ce dorm, de fiinţe ce se lasă în voia ei şi care plutesc, de fiinţe ce se sting încetişor. Atunci, în moarte, înecaţii ce alunecă pe apă continuă parcă să viseze... în *i*)*p.lir II*, Arthur Rimbaud a regăsit această imagine:

plutire palidă Şi fermecată, un înecat, pe ginduri, coboară uneori...

Zadarnic va fi Ofelia îngropată în pămînt. Ea este cu adevărat, cum spune Mallarme (*Divagaţii*, p. 169), „o Ofelie nicioda*tă înecată... nestemată intactă sub dezastru". Timp de secole, li se va arăta visătorilor şi poeţilor, plutind pe rîu, cu florile şi părul risipite pe vai în juru-i. Va fi prilejul uneia dintre sinecdocile poetice cele mai clare. Va fi părul plutitor al unei femei, părul despletit în care se joacă valurile. Pentru a înţelege bine rolul detaliului creator în reverie, să nu reţinem pentru moment decît această viziune a unor şuviţe de păr care plutesc pe apă. Vom vedea că ea însufleţeşte, singură, un întreg simbol al psihologiei apelor, că ea explică aproape singură întreg complexul Ofeliei.

, Nenumărate sînt legendele în care Doamnele fîntîl nilor îşi piaptănă la nesfârşit părul lung şi blond (cf. Se- I billot, *loc. cit*., II, p. 200). Ele îşi uită adeseori pe mal pieptenele de aur sau de fildeş: „Sirenele din Gers au părul lung şi fin precum mătasea, şi se piaptănă cu piepteni de aur" (p. 340). „în apropiere de Grande Briere poţi vedea o femeie cu părul despletit, într-o rochie lungă şi albă, care s-a înecat aici odinioară". Totul sa alungeşte pe firul apei, rochia şi şuviţele de păr; valul parcă netezeşte şi piaptănă părul. Pe pietrele din vad, rîul tresaltă precum şuviţele vii de păr.

Uneori părul ondinei este instrumentul maleficiilor ei. Berenger-Feraud reia o povestire din Basse-Lusace în care ondina, pe parapetul unui pod, „îşi piaptănă părul magnific. Vai de imprudentul ce s-ar fi apropiat prea mult de ea: era învăluit în părul ei şi aruncat în apă" i.

Pînă şi poveştile cele mai lipsite de valoare nu uită acest detaliu creator de imagine. Cînd Tramarine - într-o poveste de doamna Robert -, împovărată de griji şi de păreri de rău, se aruncă în mare, ea este pe dată înconjurată de ondine, care o îmbracă repede „într-o rochie de pînză uşoară, de un verde argintiu precum marea", şi îi despletesc părul, ce trebuie „să cadă în valuri pe sînul ei" 2. Totul trebuie să plutească în fiinţa umană, pentru ca ea însăşi să plutească pe apă.

Ca totdeauna în domeniul imaginaţiei, inversiunea imaginii dovedeşte importanţa acesteia, caracterul ei complet şi natural. Or, e de ajuns ca un păr despletit să cada - să curgă - pe umerii goi, pentru ca întreg simbolul apelor să capete viaţă. în admirabilul poem dedicat An-niei, atît de lent, atît de simplu, citim această strofă:

And so it lies happily Bathing in many A dream of the truth And the beauty of Annie ^ Drowned in a bath Of the tresses of Annie.

„Zace astfel, ferice scăldat - în vise multe, despre credinţa şi frumuseţea Anniei - înecat în apa şuviţelor de păr ale Anniei" (Edgar Poe, *For Annie*, trad. fr. Mal-iarme).

Aceeaşi inversiune a unui complex al Ofeliei se *vădeşte* în romanul lui Gabriele d'Annunzio, *Forse che si*, *Forse che no* (trad. fr. Donatella Cross). Slujnica o piaptănă pe Isabella în faţa oglinzii. Să observăm, în treacăt,

infantilismul unei scene în care o amantă, altminteri pasionată şi voluntară, este pieptănată de mîini străine. Acest infantilism favorizează de altfel reveria comple-xuală: „Părul ei aluneca, aluneca precum o apă lentă şi,

1 L. J. B, Bcrenger-Feraud, *Superstitiqns ct Survivances*, 1396, t. II, p. 29.

' Doamna Robert, *Lcs Ondins*, Conte moral, apud *Voyagcs imaginaircs*, Amsterdam. 1783, t. XXXIV, p. 214.

o dată cu el, nenumărate lucruri din viaţa ei, informe, obscure, labile, situate între uitare şi aducere aminte. Şi, dintr-o dată, deasupra acestui flux...". Datorită cărui mister părul unei femei, pieptănat de o slujnică, evocă rîul, trecutul, conştiinţa? „De ce-am făcut asta? De ce-am făcut asta? Şi în timp ce căuta în ea răspunsul, totul se deforma, se dizolva, continua să curgă. Trecerea repetată a pieptenului prin păr era ca o incantaţie ce ar fi dăinuit dintotdeauna, ce trebuia să continue ia nesfârşit. Chipul ei, în adâncul oglinzii, se îndepărta, îşi pierdea conturul, apoi se apropia, întorcîndu-se din adâncuri, şi nu mai era chipul ei." După cum vedem, rîul este aici prezent pe de-a-ntregul, cu nesfîrşita-i curgere, cu adâncimea lui, cu oglinda lui schimbătoare şi care schimbă tot ce se reflectă în ea. El este aici, cu şuviţele-i de păr, cu şuviţele de păr. Cine a meditat la astfel de imagini îşi dă seama că psihologia imaginaţiei nu va fi nici măcar schiţată atîta vreme cît nu vor fi fost determinate în detaliu adevăratele imagini naturale. Prin germenele lor natural, prin germenele lor hrănit de forţa elementelor materiale, imaginile proliferează şi se adună. Imaginile elementare împing foarte departe producerea lor; ele devin de nerecunoscut, se fac de nerecunoscut, în virtutea voinţei lor de noutate. Dar un complex este un fenomen psihologic atît de simptomatic, încât o singură trăsătură este de-ajuns pentru a-l revela pe de-a-ntregul. Forţa care ţâşneşte dintr-o imagine generală ce trăieşte printr-una din trăsăturile ei particulare este ea singură suficientă pentru a ne face să înţelegem caracterul parţial al unei psihologii a imaginaţiei care se pierde în studiul formelor. Multe psihologii ale imaginaţiei sînt condamnate, prin atenţia unilaterală pe care o acordă problemei formei, să nu fie decît psihologii ale conceptului sau ale schemei. Ele nu sînt deeît psihologii ale unui *concept în imagini*. în *cele* din

urmă, Imaginaţia literară, care nu se poate dezvolta decît sub, domnia unei *imagini a imaginii*, care trebuie să traducă formele, ne este mai favorabilă decît imaginaţia picturală cînd studiem nevoia noastră de a imagina.

Să insistăm puţin asupra acestui caracter dinamic al imaginaţiei, căruia nădăjduim că-i vom consacra un alt studiu. în legătură cu tema pe care o dezvoltăm, este evident că nu forma şuviţelor de păr ne duce cu gmdul la apa curgătoare, ci mişcarea lor. Ele pot aparţine si unui înger din ceruri: de îndată ce *unduiesc*, sînt asociate în mod natural cu imaginea lor acvatică. Asta se întîmplă şi cu îngerii din *Seraphita*.; „Din păr le izvorau unde de lumină, iar mişcările lor stârneaţi un freamăt unduitor ce semăna cu valurile unei mări fosforescente" \

Simţim de altfel cît de sărace ni s-ar părea asemenea imagini, dacă metaforele apei nu ar fi metafore puternic valorizate.

Astfel, şuviţele vii de păr, cîntate de un poet, trebuie să sugereze o mişcare, o undă care trece, o undă care freamătă. „Ondulaţia permanentă", această cască de bucle regulate, imobilizînd ondulaţiile naturale, blochează reveriile pe care ar vrea să le provoace.

Pe malul apei totul, totul este păr despletit: „Toate frunzişurile mişcătoare atrase de răcoarea apei îşi lăsau şuviţele de păr să atîrne deasupra ei'; (*Seraphita*, p. 318). Şi Balzac cântă această atmosferă umedă, în care natura „îşi parfumează pentru nuntă şuviţele de păr verzui".

Uneori, s-ar părea că o reverie prea filosofică va îndepărta complexul. Astfel, firul de pai dus de rîu este eternul simbol al nimicniciei destinului nostru. Dar de îndată ce meditaţia e mai puţin senină, da îndată ce inima visătorului e mai tristă, fantoma reapare pe de-a-ntregul. Ierburile ce se opresc în trestii nu slnt oare părul unei moarte? Lelia, tristă şi gânditoare, le contemplă, murmurând: „Nu vom pluti nici (măcar precum aceste ierburi veştede care atîrnă triste, ca părul unei femei înecate" 2. După cum vedem, cu cel mai mic prilej, imaginea Ofe-iiei capătă formă. Ea este o imagine fundamentală a reveriei apei.

Zadarnic va juca Jules Laforgue rolul unui Hamlet Lipsit de sensibilitate: „Ofelia, asta nu~i viaţă! înc-o Ofelie-n paharul meu!"

1 Balzac, *Seraphita*, p. 350.

2 G. Sand, *Lelia*, *p*. 122.

Ofelia, Ofelia,
Frumosu-ţi trup pe eleşteu
Pluteşte întruna
Ca vechea-mi nebunie.

După cum spune poetul, „nu poţi muşca din fructul Inconştienţei" fără a fi primejduit. Hamlet rămîne, pentru Laforgue, personajul straniu care „a tulburat apa, apa, cerul adică". Imaginea sintetică a apei, a femeii şi a morţii nu se poate dispersa *.

Nuanţa ironică, vizibilă în imaginile lui Jules Laior-gue, nu constituie o excepţie. Guy de Pourtales, în *Viaţa lui Franz Liszt* (p. 162), notează că „imaginea Ofeliei, descrisă în cincizeci şi opt de măsuri, străbate «ironic» spiritul" (artistul însuşi a scris acest cuvînt înainte de allegro). Avem. aceeaşi impresie, întrucîtva prea mult subliniată, citind povestirea lui Saint-Pol-Roux, *Spălătoreasă primelor mele nefericiri*:

Intr-o zi sufletu-mi se aruncă în rîul ofeliilor

Asta se petrecea în prea naive vremuri

Mătasea de porumb de pe fruntea-i pluteşte ca un semn de carte, pîna cînd se închid cele două pagini de apă...

Pe bizara-mi comă alunecă pîntece de lebădă...

O, proastele ce se îneacă în rîul ofeliilor!?

Imaginea Ofeliei rezistă chiar componentei sale macabre, pe care marii poeţi ştiu s-o atenueze. în ciuda acestei componente, balada lui Paul Fort comunică şi o stare de mare linişte: „Şi albul înecat va urca mîine la

1 Jules Laforgue, Moralites *leqendaires*, ed. 16, pp. 19, 24,

29, 55.

2 Saint-Pol-Roux. Les *Feeries interieures*, pp. 67, 73, 74, 77

suprafaţă, roz în clipocitul,,tt,i. Tm -pi.fj pe sunetele clopotelor argintii. Ce binevoitoare mare" '.

Apa umanizează moartea şi amestecă sunete cristalinei cu gemete adinei. J

Uneori, o blîndeţe sporită, umbre mai iscusite temperează peste măsură realismul morţii. fDar un singur cuvînt al apelor, unul singur, este de-ajuns pentru a suscita imaginea profundă a Ofeliei.j Astfel, prinţesa Malaine, în singurătatea camerei, presimţindu-şi destinul, şopteşte: „Oh! cit de tare foşnesc trestiile din camera mea!"

VII

Ca toate marile complexe poetizante, complexul Ofe-j lieî poate să urce pînă la nivel cosmic. El simbolizează \ atunci *unirea dintre Lună şi valuri. O* imensă răsfrîn- | gere plutitoare pare a da imaginea unei lumi întregi care ' se stinge şi moare. Astfel, Narcis din textul lui Joachim Gasquet culege, într-o seară înceţoşată şi melancolică, prin umbra apelor, stelele de pe cerul luminos. El ne va da fuziunea dintre două principii ale imaginii ureînd împreună pînă la nivelul cosmic, cosmicul Narcis unin-du-se cu cosmica Ofelie, dovadă decisivă a elanului ire zistibil al imaginaţiei2. „Luna îmi vorbi. Am pălit, gîn-dindu-mă la iufoitoarel-e-i cuvinte. - «Dă-mi buchetul tău (buchetul cules din cerul palid), îmi spuse ea ca o îndrăgostită». Şi, ca pe Ofelia, am văzut-o, palidă, în rochia-i violetă şi largă. Ochii ei, de culoarea florilor febrile şi delicate, se înceţoşau. I-am întins jerba mea de stele. Atunci din ea s-a răspîndit un parfum supranatural. Ne spiona un nor...". Nimic nu lipseşte din această, scenă do iubire dintre cer şi apă, nici chiar ochiul care spionează. Luna, noaptea, stelele îşi aruncă răsfrîngerile pe rîu, ca pe toţ atîtea flori. Cînd o contemplăm în valuri, lumea înstelată pare că pluteşte în derivă. Lucirile ce trec peste

1 Paul Fort, *Ermitage*, iulie 1897.....

2 Joachim Gasquet, *loc. cit*, p. 99

suprafaţa apelor sînt ca nişte fiinţe nemîngîiate; lumina „îşi distrusese splendoarea. Rochia grea căzu. Oh! trista şi scheletica Ofelie! Se cufundă în rîu. Şi fiindcă stelele dispăruseră, porni şi ea pe firul apei. Plîngeam şi-mi în-tindeam braţele către ea. îşi ridică puţin chipul descărnat, lăsat pe spate, căci jalnicul ei păr unduia în juru-i, şi, ou o voce care încă mă îndurerează, îmi şopti: -«Tu ştii cine sînt eu. Sînt raţiunea ta, raţiunea ta, tu ştii, şi-acum mă duc, mă duc...-». O clipă, deasupra apei, i-am mai văzut picioarele, tot

atît de pure, tot atît de imateriale ca şi picioarele *Primaverei*... Au dispărut apoi, şi-o linişte ciudată mi se strecură în sânge...". Iată jocul intim al unei reverii care uneşte luna şi valul, urmărindu-le povestea de-a lungul curgerii apei. O astfel de reverie *realizează*, în sensul puternic al termenului, melancolia nopţii şi a rîului. Ea umanizează reflexele şi umbrele, cu-noscându-le drama şi suferinţa. Această reverie participă la lupta dintre lună şi nori. Ea le conferă voinţa de a lupta, atribuind voinţă tuturor fantasmelor, tuturor imaginilor care se mişcă şi variază. Şi cînă vine odihna, cînd fiinţele din cer acceptă mişcările atît de simple şi de apropiate ale rîului, această reverie enormă vede în luna care pluteşte pe ape trupul martirizat al unei femei trădate; ea vede în luna jignită o Ofelie shakespeareană.

Este oare nevoie să mai repetăm că trăsăturile unei asemenea imagini nu sînt nicidecum de origine realistă? Ele sînt produse de o proiecţie a fiinţei care visează. Este nevoie de o cultură poetică puternică pentru a regăsi imaginea Ofeliei în Luna reflectată de ape. r

Bineînţeles, viziunea lui Joachim Gasquet nu este o excepţie. Una asemănătoare poate fi întâlnită la poeţii cei mai diverşi. Să notăm, de exemplu, aspectul lunar din *Ofelia* lui Jules Laforgue:,.E1 rămâne o clipă la fereastră, privind frumoasa şi auria lună plină, care se oglindeşte în marea liniştită, coloană frîntă şi şerpuită de catifea neagră şi de aur lichid, magică şi fără scop.

Răsfrîngeri pe apa melancolică... Sfînta şi damnata Ofelie a plutit astfel toată noaptea..." (*Moralităţi legendare*, p. 56).

Am putea chiar să interpretăm *Bruges*, *oraşul cel mort* de Georges Rodenbach ca *ofelizare* a unui întreg oraş. Fără să vadă vreo moartă plutind pe canale, romancierul este tulburat de imaginea shakespeareană. „în acea singurătate a serii şi a toamnei, în timp ce vântul mătura ultimele frunze, simţi mai mult ca oricînd dorinţa de a sfîrşi cu viaţa şi nerăbdarea de a fi în mormînt. Părea că o moartă se alungea din turnuri peste sufletul lui; părea că un sfat venea din vechile ziduri pînă la elj; si că o voce şoptită urca din apă - apa venind în întâmpinarea lui, aşa cum venise în întîmpinarea

Ofeliei, după cum povestesc groparii din Shakespeare" 1.

Nu-i cu putinţă, credem noi, să reunim în aceeaşi temă imaginile cele mai diverse. De vreme ce trebuie să le recunoaştem unitatea, de vreme ce numele Ofeliei ne revine întruna pe buze în împrejurările oele mai diferite, înseamnă că această unitate, înseamnă că numele ei sînt simbolul unei mari legi a imaginaţiei. Imaginaţia neferf ricini şi a morţii găseşte în materia apei o imagine mate* rială cu deosebire puternică şi firească.

Astfel, pentru anumite suflete, apa conţine ci» ade-vărat moartea în substanţa ei. Ea comunică o reverie a cărei oroare este lentă şi liniştită. în cea de-a treia elegie duineză, Rilke, se pare, a trăit oroarea surâzătoare a apelor, oroarea ce surîde cu surîsul iubitor al unei mame care plînge. Moartea într-o apă liniştită are trăsături ma^j terne?) Oroarea liniştită este „dizolvată în apa care conferă imponderabilitate sămînţei vii" 2. Apa îşi amestecă aici simbolurile ambivalenţe de naştere şi de moarte. Este o substanţă plină de reminiscenţe şi de reverii divi-natorii.

Cînd o reverie, cînd un vis vin astfel să se absoarbă într-o substanţă, întreaga fiinţă capătă o stranie perma-

1 Georges Rodenbach, *Bruges-Ia-Morte*, ed. Flammarion, p. 16. Cf. şi Le *Mirage*, act III, unde fantoma Genovevei îi spune Visătorului:

..Pe firul vechilor canale, Ofelie ţi-am fost...".

2 Cf. Rainer-Maria Rilke, Les *Elegiei* de *Duino*, trad. fr. Angelloz, p. 25.

nenţă. Visul adoarme. Visul se stabilizează. El tinde să participe la viaţa lentă şi monotonă a unui *element*. Ga-sindu-şi *elementul*, îşi topeşte în el toate imaginile. Se „cosmicizează". Albert Beguit a amintit că, pentru Carus, adevărata sinteză onirică este o sinteză în profunzime, prin care fiinţa psihică se încorporează unei realităţi cosmice '. Pentru anumiţi visători, apa este *cosmosul* mor-ţii. *Ofelizarea* este atunci substanţială, apa este nocturnă. Lingă ea, totul înclină către moarte. Apa este în comunicare cu toate puterile nopţii şi ale morţii. Astfel, pentru Paracelsius, luna impregnează substanţa apei cu o *influenţă* nefastă. Apa expusă vreme îndelungată razelor lunare rămîne o apă otrăvită2. Aceste imagini *materiale*, atît de puternice în gîndirea lui Paracelsius, sânt încă vii în reveriile poetice

de astăzi. „Luna dăruieşte celor pe care îi influenţează gustul pentru apa Styxului, spune Vietor-Emile Michelet:!. Nu te vindeci niciodată de faptul de a fi visat în preajma unei ape care doarme...

VIII

Dacă de apă sînt atît de puternic legate toate interminabilele reverii ale destinului funest, ale morţii, ale sinuciderii, nu trebuie să ne mirăm că apa este pentru atîtea suflete elementul melancolic prin excelenţă. Spre a ne exprima şi mai bine, folosind o formulare a lui Huys-mans, vom spune că apa este *elementul care melancoli-zează*. Apa care melancolizează domină opere întregi, precum cea a lui Rodenbach, a lui Poe. Melancolia lui Edgar Poe nu provine dintr-o fericire pierdută, dintr-o pasiune arzătoare nimicită de viaţă. Este în mod firesc o *nefericire dizolvată*. Melancolia sa este cu adevărat substanţială. „Sufletul meu, spune el undeva, era o undă stătătoare".

1 Albert Begiiin, *L'Ăme* romantique *et* le *reve*, ed. Jose Cotri, p. 140.

2 Cf. Heinrich Bruno Scbindler, *Das inagiscfcc Geistesleben*, 1857, p. 57.

3 Cf. Michelet, *Figures d'ev o cate urs*, 19] 3, p. 41.

Lamartine a ştiut şi el că, în furtună, apa e un *element care suferă*. In timp ce locuia pe malul lacului Geneva, iar valurile îşi aruncau spuma pe fereastra lui, scrie: „N-am studiat niciodată atît de mult murmurul, plin-' setul, mînia, chinul, gemetele şi unduirile apei, ca în aceste nopţi şi zile pe care le-am petrecut astfel cu desăvîrşire singur în tovărăşia monotonă a unui lac. Aş fi făcut poemul apelor fără să omit cea mai mică notă" *K* Simţim că acest poem ar fi fost o elegie. In alt loc, Lamartine mai scrie: „Apa este *elementul trist*. *Super flumina Babylo-nis sedimus et flevimus*. De ce? Pentru că apa plînge împreună cu toată lumea" (p. 60). Cînd inima este tristă, toată apa lumii se transformă în lacrimi: „Mi-am cufundat cupa aurită în izvorul zglobiu; şi s-a umplut cu lacrimi" 2.

Fără îndoială, imaginea lacrimilor ne va reveni de nenumărate ori în minte spre a explica tristeţea apelor. Dar această apropiere este insuficientă şi noi vrem să insistăm, în încheiere, asupra unor raţiuni mai profunde, pentru a marca substanţa apei prin adevăratul ei rău.

Moartea este în ea. Pînă aici am evocat mai ales imaginile călătoriei funebre. Apa duce departe, apa trece aşa cum trec zilele. Dar pune stăpînire pe noi o altă reverie, care ne învaţă pierderea fiinţei noastre în totala dispersare. Fiecare element îşi are propria disoluţie, pămîntul îşi are praful, focul îşi are fumul. Apa dizolvă mai complet. Ea ne ajută să murim total. Iată, de exemplu, dorinţa lui Faust în scena finală din *Faust* de Christopher Marlowe (trad. fr. Rabbe): „O, suflete al meu, schimbă-te în picături de apă şi cazi în Ocean, unde nimeni nu te va mai găsi vreodată".

Această impresie de disoluţie apare, în unele momente, pînă şi în sufletele cele mai solide, mai optimiste. Astfel, Claude13 a trăit ceasuri cînd „cerul nu mai este decît ceaţă şi împărăţie a apei...", unde „totul se dizolvă", îneît zadarnic mai cauţi în jurul tău „linii sau forme".

* Lamartine, *Confidcnces*, p. 306. ^ Edgar Quinet, *Ahasverus*, p. 161. pnul Claudel, *Connaissaiice de l'Est*, pp. 257-258.

Capitolul IV

„Nimic altceva la orizont decît încetarea culorii celei mai intense. Toată materia este adunată într-o singură apă, asemenea celei din lacrimile pe care le simt curgînd pe obrazul meu". Dacă vom trăi cu exactitate suita acestor imagini, vom avea un exemplu privitor la concentrarea şi la materializarea lor treptată. Mai întîi se dizolvă un peisaj în ploaie; liniile şi formele se topesc laolaltă. Dar treptat întreaga lume este prinsă de apă. O singură materie a năpădit totul. „Totul e dizolvat".

Vom vedea la ce profunzime filosofică poate ajunge un poet care acceptă lecţia totală a reveriei, retrăind această admirabilă imagine a lui Paul Eluard:

Eram ca o corabie scufundîndu-se în apa închisă, Precum un mort n-aveam decît un singur element.

Apa închisă îl ia pe mort în sînul ei. Datorită apei, moartea devine elementară. Apa moare o dată cu mortul în substanţa sa. Apa este atunci un *neant substanţial*. Nu se poate merge mai departe întru deznădejde. Pentru anumite suflete, apa *este materia deznădejdii*.

APELE COMPUSE

„Nu privi adevărul doar cu ochii, ci cu tot ceea ce eşti tu însuţi."

PAUL CLAUDEL,

Porcul, Cunoaşterea Kfisărltului, p. 90

Imaginaţia materială, imaginaţia celor patru elemente, chiar dacă favorizează un element, preferă să se joace cu imaginile combinaţiilor lor. Ea vrea ca elementul ei favorit să impregneze totul, să fie substanţa lumii întregi. Dar în ciuda acestei unităţi fundamentale, imaginaţia materială vrea să' păstreze varietatea universului. Noţiunea1 de combinare slujeşte acestui scop. Imaginaţia formală *avei* nevoie de ideea de *compunere*. Imaginaţia materială are/ nevoie de ideea de *combinare*.

Apa este elementul cel mai favorabil ilustrării temelor combinării puterilor. Ea asimilează atâtea substanţe şi atrage în ea atîtea esenţe! Primeşte la fel de uşor materii contrarii, zahărul şi sarea. Se impregnează de toate culorile, de toate gusturile, de toate mirosurile. înţelegem, deci că fenomenul dizolvării corpurilor solide în apă este unul dintre.principalele fenomene ale acelei chimii naive care rămâne chimia tuturor şi care, cu ajutorul unui dramt de vis, este chimia poeţilor.

Iată de ce spectatorul căruia îi place să contemple combinarea diferitelor materii este totdeauna uimit şi încântat cînd întâlneşte lichide ce nu se amestecă. Căci pentru reveria: care.materializează, toate lichidele sînt ape, tot ceea.ee curge e apă, apa este singurul element lichid. Lichiditatea constituie tocmai caracteristica elementară a apei. Până şi un chimist atît de prudent ca Malouin spune, încă din secolul al XVIII-lea: „Apa este lichidul cel mai desăvârşit, celelalte licori îşi deţin fluiditatea de la apă" 1. Este o afirmaţie ce nu se sprijină pe nici o dovadă şi care arată că reveria preştiinţifică urmează calea reveriei naturale, a reveriei infantile. Copilul nu poate să nu admire, de exemplu, miracolul candelei. Uleiul pluteşte! Uleiul, care totuşi este gros! Şi care ajută apa să ardă! Toate misterele se adună în jurul unui lucru uimitor şi reveria se întinde în toate direcţiile, de îndată ce găseşte prilejul.

„Eprubeta cu cele patru elemente" din fizica elementară este manevrată ca o jucărie singulară. Ea închide patru lichide care nu se amestecă între ele,

stratificîn-du-se în ordinea densităţii. Este astfel întărit exemplul candelei. Această „eprubeta cu cele patru elemente" poate oferi un bun exemplu pentru cine vrea să deosebească un spirit preştiinţific de un spirit modern, putîndu-ne ajuta să surprindem la originea lor unele vane reverii filosofice. Pentru un spirit modern, raţionalizarea are loc pe dată. El ştie că apa este un lichid printre atîtea altele. El ştie că fiecare lichid este caracterizat prin densitatea sa. Diferenţa de densitate dintre lichidele care nu se amestecă între ele îi este de-ajuns pentru a explica fenomenul.

Dimpotrivă, un spirit preştiinţific va fugi din ştiinţă către filosofie. Citim, de exemplu, în legătură cu eprubeta celor patru elemente, în *Teologia apei* de Fabricius - autor pe care îl vom. cita de mai multe ori, deoarece opera sa este un bun exemplu pentru acea *Fizică văzută în vis*, care amestecă învăţătura pozitivă a unui Pascal cu năzdrăvăniile cele mai incredibile: „Aceasta ne oferă spectacolul, pe cît de plăcut, pe atît de obişnuit, a patru licori de diferite greutăţi şi culori care, deşi puse laolaltă, nu se amestecă; căci de îndată ce nu mai agiţi vasul... o vezi pe fiecare cum îşi caută şi îşi găseşte locul firesc. Cea neagră, care reprezintă pămîntul, se duce la fund!, cea cenuşie se aşază deasupra, ea i'eprezentînd apa; a

1 Malouin, *Chimie medicale*, 1755, t. I, p. 63.

treia licoare, care este albastră, se aşază deasupra apei şi reprezintă aerul. In sfîrşit, cea mai uşoară, care este roşie, precum focul, se aşază deasupra tuturor celorlalte4' *i*. După cum vedem, o experienţă cam prea bogată în imar gini, care nu ar trebui să ilustreze decît o lege elementară a hidrostaticii, oferă un pretext imaginaţiei filosofice, care depăşeşte experienţa. Ea propune o imagine puerilă a doctrinei celor patru elemente fundamentale. E întreaga filosofie antică băgată într-o eprubeta.

Dar nu vom insista asupra acestor jucării ştiinţifice, asupra acestor experienţe legate de prea multe imagini, prin care se trădează adeseori infantilismul pseudoculturii ştiinţifice predate în şcolile noastre. Am scris o întreagă carte, încercînd să separ condiţiile reveriei de condiţiile gîndirii2. Sarcina mea este acum inversă: vreau să arăt cum se asociază visele cu cunoştinţele noastre, travaliul combinatoriu pe care imaginaţia materială îl

realizează cu cele patru elemente fundamentale.

II

Următoarea trăsătură este frapantă din. prima clipă: aceste combinaţii imaginare nu reunesc decît două elemente, niciodată trei. Imaginaţia materială uneşte apa cu' pămîntul; ea uneşte apa cu contrariul acesteia, focul;| ea uneşte pămîntul şi focul; vede uneori în aburi şi înl ceţuri unirea dintre aer şi apă. Dar niciodată, în nici o imagine *naturală*, nu vedem realizîndu-se tripla unire materială dintre apă, pămînt şi foc. Şi, cu atît mai mult, nici o imagine nu poate accepta îmbinarea celor patru elemente. O asemenea acumulare ar fi o contradicţie in-

1 Fabricius, *Theologic de l'cau ou essni de la bonte divine vianifestee par la creation de l'cau*, trad. fr. Paris, 1743. Este o carte adeseori citata în secolul aî XVIlI-lea. Prima ei traducere este anonimă. A doua poartă numele autorului.

2 La *Formation* de *l'esprit scieniijique*: contribution â une psychanalyse de la connaissance objective, Vrin, 1938.

suportabilă pentru o imaginaţie a elementelor, pentru acea imaginaţie materială care are totdeauna nevoie să aleagă o materie şi să-i păstreze,. în toate combinaţiile, un privilegiu. Dacă apare o unire ternară, putem fi siguri cât nu e vorba decît de o imagine factice, de o imagine făcută cu idei. Adevăratele imagini, imaginile reveriei, sînt unare sau binare. Ele pot visa în monotonia; unei substanţe. Dacă doresc o combinaţie, atunci doresc combinaţia dintre două elemente.

Există o explicaţie decisivă pentru acest caracter dualist al amestecului dintre elemente întreprins de imaginaţia materială: acest amestec este totdeauna o nuntă. într-adevăr, de îndată ce două substanţe elementare se „unesc, de îndată ce ele se topesc una în cealaltă, ele se sexualizează. In ordinea imaginaţiei, pentru două substanţe, a fi contrarii înseamnă a fi de sex opus. Dacă amestecul are loc între două materii cu tendinţă feminină, ca apa şi pămîntul, una dintre ele se masculinizează uşor, pentru a o *domina* pe cealaltă. Doar cu această condiţie combinaţia este solidă şi durabilă, doar cu această condiţie combinaţia imaginară este o *imagine reală*. în domeniul

imaginaţiei materiale, orice unire este nuntă, şi nu există nuntă în trei..-.

Vom studia acum, ca exemple de combinaţii între clemente imaginare, câteva amestecuri de elemente în care intervine apa. Vom cerceta succesiv unirea dintre apă şi foc, dintre apă şi noapte, şi mai ales dintre apă şi pământ, căci în această ultimă combinaţie dubla reverie a formei şi a materiei sugerează temele cele mai puternice ale imaginaţiei creatoare. Vom putea înţelege principiile psihologiei cauzei materiale mai ales prin mijlocirea amestecului dintre apă şi pământ.

III

în privinţa combinaţiei dintre apă şiioc.jju. voi spună prea multe lucruri. Am întîlnit această, problemă în studiul nostru despre *Psihanaliza focului*. Am cercetat mai ales imaginile sugerate de alcool, ciudată materie care, atunci cînd se acoperă de flăcări, pare să accepte un fenomen contrariu propriei sale substanţe. Cînd, într-o seara <le petrecere, alcoolul arde cu flăcări, pare că *materia a înnebunit*, că apa feminină şi-a pierdut orice pudoare, dăruindu-se, în delii-, stăpînului ei, focul! Nu trebuie deci sa ne mirăm că anumite suflete aglomerează în jurul acestei imagini excepţionale impresii multiple, sentimente contradictorii, şi că sub acest simbol capătă formă uni adevărat complex. L-am numit *complexul lui Hofjmann*, căci simbolul punciului ni s-a pariat cu deosebire activ! în operele autorului de povestiri fantastice. Acest complex explică uneori credinţe iraţionale care dovedesc tocmai importanţa rolului pe care îl are în inconştient. Astfel, Fabricius nu ezită să spună că o *apă păstrată timp îndelungat* devine „o licoare spirtoasă, mai uşoară decît celelalte ape, şi care poate fi aprinsă aproape ca şi rachiul" '. Celor care vor face glume pe seama acestei straşnice sticla cu apă ascunsă îndărătul surcelelor, pe seama acestei ape care, ca şi vinul bun, intră în durata bergsoniană, va trebui să le răspundem că Fabricius este un filosof foarte serios, care a scris, întru gloria Creatorului, o *Teologie a Apei*.

De fapt, chiar şi în textele unor chimişti de seamă, cînd chimia, în secolul al XVIII-lea, tinde să individualizeze bine substanţele, privilegiul materiilor elementare nu dispare. Astfel, Geoffroy 2, pentru a explica de ce *apele*

termale miros a sulf şi a bitum, nu se referă pe dată la substanţa sulfului şi a bitumului, ci, dimpotrivă, aminteşte că acestea sînt „materia şi produsul focului". Apa termală este deci imaginată înainte de orice ca fiind combinaţia directă dintre apă şi foc.

Fireşte, la poeţi, caracterul direct al combinaţiei va fi şi mai decisiv; metafore neaşteptate, de o uimitoare îndrăzneală, de o frumuseţe fulgurantă, dovedesc forţa

1 *Memqire littâraire de Trevoux*, 1730, p. 417.

i Geoffroy, Trăite *de* la *Mediere medicale*, Paris, 1743, t. I, p. 91.

imaginii originare. De exemplu, într-unui din eseurile sale „filosofice", Balzac spune, fără să dea cea mai mică explicaţie, fără nici o pregătire, ca şi cum ar fi fost vorba de un adevăr evident, pe care-l poţi afirma fără vreun comentariu: „Apa este un corp ars". Este *ultima frază a lui Gavibara*, Ea poate fi pusă alături de acele „fraze perfecte" care se află, după cum spune Leon-Paul Far-gue *, „la apogeul celei 'mai mari experienţe vitale". Pentru o asemenea imaginaţie, apa singură, abandonată, apa pură nu este decît un punci stins, o văduvă, o substanţă degradată. Va fi nevoie de o imagine arzătoare pentru a o însufleţi din nou, pentru a face să danseze din nou o flacără pe oglinda ei, pentru a putea spune, împreună cu Deltheil: „Imaginea ta arde apa din îngustul canal" (*Holera*, p. 42). De acelaşi ordin este şi următoarea frază, enigmatică şi perfectă, a lui Novalis: „Apa este o flacără umedă". Hackett, în frumoasa lui teză despre Rimbaud, ă notat faptul că psihismul lui Arthur Rimbaud poartă semnul profund al apei: „în *Un anotimp în infern*, poetul pare a cere focului să usuce apa care-l obsedează întruna... Apa şi toate experienţele legate de ea rezistă totuşi acţiunii focului şi, cînd Rimbaud invocă focul, el cheamă în acelaşi timp apa. Cele două elemente sînt strîns unite într-o expresie frapantă: «Pretind î pretind! o lovitură de furcă, o picătură de foc»„ 2.

în aceste picături de foc, în aceste flăcări umede, în această apă arsă, cum să nu vezi germenii dubli ai unei imaginaţii care a ştiut să condenseze două materii? Cît de subalternă apare imaginaţia formelor în faţa unei asemenea imaginaţii a materiei!

Firește, o imagine atît de specială ca aceea a rachiului care arde la o veselă petrecere nu ar putea tîrî imaginaţia spre o asemenea dezvoltare de imagini dacă nu ar interveni şi o reverie mai profundă, mai veche, o reverie care ajunge pînă la stratul cel mai adînc al'imaginaţiei materiale. Această reverie esenţială este tocmai nunta contrariilor. Apa stinge focul, femeia stinge patima arzătoare. în domeniul materiilor, nu vom găsi nimic mai contrariu decît apa şi focul. Ele reprezintă poate singura contradicţie cu adevărat substanţială. Dacă logic se cheamă între ele, sexual se doresc între ele. Cum am putea visa-mai mari zămislitori decît apa şi focul i în *Rig-Veda*, găsim imnuri în care Agni este fiul apelor: „Agni este ruda apelor, iubit ca un frate da surorile lui... El respiră printre ape ca o lebădă; trezit în zori, îi cheamă pe oameni la existenţă; este creator ca şi soma; născut din sînul apelor, unde era culcat ca un animal care-şi strânsese picioarele sub el, creşte întruna, iar lumina i se răspândeşte pînă departe" *.

„Cine dintre voi îl vede pe Agni cînd se ascunde în mijlocul apelor? Abia se născuse şi, datorită'ofrandelor, îşi zămisleşte propriile mame: sămînţă de ape bogate, el iese din Ocean.

Ivindu-se printre ape, strălucitorul Agni creşte, înăl-ţindu-se deasupra flăcărilor zbuciumate şi răspîndmdu-şi gloria; cerul şi pământul se cutremură cînd se naşte strălucitorul Agni...".

Înfrăţit pe firmament cu apele, el ia o minunată şi strălucitoare formă; preaînţelept. temei al tuturor lucrurilor, el mătură izvorul ploilor."

Aici imaginea obiectivă dominantă este cea a soarelui, a astrului de foc ieşind din Mare. Soarele este Lebăda Roşie. Dar imaginaţia merge întruna de la Cosmos la microcosmos. Ea proiectează alternativ ceea ce este mic asupra a ceea ce este mare şi ceea ce este mare asupra a ceea ce este mic. Dacă Soarele este soţul glorios al Mării, va trebui ca, pe măsura libaţiei, apa „să se dăruiască" focului, iar focul „să posede" apa. Focul îşi zămisleşte mama, iată o formulă pe care alchimiştii - fără să cunoască textul din *Rig-Veda* - o vor folosi pînă la

1 Leon-Paul Fargue, *Sous la lampe*, 1929, p. *46*.

2 C. A. Hackett, *Le Lyrisme de Rimbaud*, 1938, p. 112. Hackett dă la p. 111 o

explicaţie psihanalitică a omului ca „fiu al potopului”.

1 Citat de P. Saintyves, *Corpus du Folklore des eaux en France et dans Ies Colonie s jrangaises*, ed. Nourry, 1934, pp. 54-55

saţietate. E o imagine primordială a reveriei materiale.

Goethe străbate şi el foarte repede drumul care duce de la reveria unui „homunculus” la reveria cosmică. Mai întîi ceva străluceşte în „umezeala încântătoare”, în „umezeala vitală”. Apoi acest foc care iese din apă „străluceşte în jurul scoicii Galateei. Străluceşte puternic, graţios, şi blând, parcă însufleţit de pulsaţiile iubirii”. Apoi „se înteţeşte, aruncă fulgere şi începe să curgă şiroaie'', iar sirenele reiau în cor: „Ce minunată flacără luminează valurile care se sfărîmă, strălucitoare, unele de altele? Totul luminează, veghind în deplină splendoare! Corpurile iau foc în drumul lor nocturn şi jur împrejur1 sînt numai flăcări. Astfel domneşte iubirea, origine a tuturor lucrurilor! Glorie mării! Glorie valurilor înconjurate de focul sacru! Glorie undei! Glorie focului! Glorie ciudatei aventuri!” ' Nu avem oare nici un epitalam pentru nunta dintre două elemente?

Pînă şi filosofii cei mai serioşi renunţă la raţiune în faţa misterioasei uniri dintre apă şi foc. Cu prilejul primirii, la curtea ducelui de Brunswich, a chimistului Brandt, oare descoperise fosforul, acest foc atît de ciudat, de vreme ce se păstrează sub apă, Leibniz a scris versuri latine. Pentru a'celebra uri asemenea miracol, face apel la toate miturile: focul furat de Prometeu, rochia Me-deei, chipul luminos al lui Moise, focul ascuns de Ieremia, vestalele, lămpile sepulcrale, lupta dintre preoţii egipteni şi preoţii persani. „Acest foc necunoscut de natura însăşi, pe care un nou Vulcan îl aprinsese, pe care Apa îl păstra, împiedicîndu-l să se alăture sferei focului, patria lui, şi care, îngropat sub Apă, îşi ascundea fiinţa, ieşind luminos şi strălucitor din acest mormînt, imagine a sufletului nemuritor...”.

Legendele populare confirmă numeroasele mituri savante. Nu arareori în aceste legende apa şi focul se / asociază. Chiar 'dacă imaginile sînt fruste, ele lasă să se / vadă cu destulă uşurinţă trăsăturile lor sexuale. Astfel,./'. *m* legende apar numeroase fîntîni care se nasc pe un|, pămînt fulgerat. Izvorul se naşte adeseori „acolo unde a/

. I

1 Goethe, *Second Făust*, trad. fr. Porchat, pp. 374-375.

căzut fulgerul". Uneori, dimpotrivă, fulgerul iese din-tr-un lac dezlănţuit. Decharrne se întreabă dacă tridentul lui Poseidon nu este „fulgerul cu trei dinţi al zeului din ceruri, înmînat mai tîrziu suveranului mării?" \

Intr-un viitor capitol, vom insista asupra caracteristicilor feminine ale apei imaginare. N-am vrut să arătăm aici decât caracterul matrimonial al chimiei comune focului şi apei. In faţa virilităţii focului, feminitatea! apei este iremediabilă. Ea nu se poate viriliza. jJ.niteJ^ aceste două elemente creează totul. Bachoffen 2, în numeroase pagini, a arătat că imaginaţia visează Creaţia ca pe o unire intimă dintre dubla putere a focului şi a apei. Bachoff en face dovada că această unire nu-i efemeră, fiind condiţia unei creaţii continui. Cînd imaginaţia visează la unirea durabilă dintre apă şi foc, ea alcătuieşte o imagine materială mixtă de o neobişnuită putere. Este imaginea materială a *umezelii calde*. Pentru multe reverii cosmogonice, umezeala *caldă* este principiul fundamental. Ea e cea care va însufleţi pămîntul inert şi va face să ţîşnească din el toate formele vii. Bachoffen arată mai ales că, în numeroase texte, Bacchus este desemnat ca stăpîn al umezelii: „*als Herr aller Feuchiigkeit*".

Vom putea astfel verifica foarte uşor cum aceasta noţiune de umezeală caldă are pentru multe spirite un straniu privilegiu. Prin ea, creaţia capătă o încetineală sigură. Timpul se înscrie în materia îndelung lucrată. Nu se mai ştie cine trudeşte: focul, apa, timpul? Această triplă incertitudine ne permite să avem un răspuns la toate. Cînd un filosof îsi fondează cosmogonia pe o noţiune ca *umezeala caldă*, el regăseşte convingeri atît de intime, încât nici o dovadă obiectivă nu-l mai poate pune în încurcătură. De fapt, putem vedea acţionând aici un principiu psihologic pe care l-am mai anunţat: baza cea mai sigură pentru valorizări nesfârşite este o ambivalenţă. Noţiunea de umezeală caldă este prilejul unei ambivalenţe de o incredibilă forţă. Nu-i vorba numai de o ambivalenţă care mizează pe calităţi superficiale şi cu

1 Decharme. Mythologie *de* la *Grece antique*, p. 302.

2 Grăbersymbolik *der Alten*. Cî., de exemplu; p. 54.

adevărat schimbătoare de *materie*. Umezeala caldă este materia devenită ambivalenţă sau, altfel spus, este ambivalenţa materializată.

IV

Făcând acum câteva observaţii cu privire la combinaţiile dintre Ajo_âj?i Noapte, părem a ne deroga de la te-. zele noastre”"generale” asupra materialismului imaginar. înitr-adevăr, noaptea.pare un fenomen universal, pe care îl putem foarte bine lua drept o fiinţă imensă ce se impune naturii întregi, dar care nu are nici o legătură cur substanţele materiale. Cînd Noaptea e personificată, ea este o zeiţă căreia nimic nu-i rezistă, ce învăluie totul,. ce ascunde totul. E zeiţa Vălului.

Totuşi, reveria materiilor este o reverie atât de naturală şi atît de invincibilă, încât imaginaţia acceptă în. mod obişnuit visul unei nopţi active, ai unei nopţi pătrun-. zătoare, al unei nopţi insinuante, al unei nopţi care intră în materia lucrurilor. Atunci Noaptea nu mai este o zeiţă drapată, ea nu mai este un văl care se întinde peste Pă-mînt şi Mări; Noaptea e *noapte*, noaptea e o substanţă, noaptea e materia «nocturnă. Noaptea este aprehendată de imaginaţia *materială*. Şi aşa cum apa este substanţa cea mai propice amestecurilor, noaptea va pătrunde apele, va. înceţoşa lacul în adîncurile lui, va impregna eleşteul.

Uneori pătrunderea este atît de adîncă, atît de intimă, încât, pentru imaginaţie, eleşteul păstrează în plină zi ceva din această materie nocturnă, ceva din aceste ic-rîeSre substanţiale. El se „stymphalizează”, devine neagra mlaştină în care trăiesc păsări monstruoase, stynipha-lidele, „prunci ai lui Ares, ce-şi aruncă penele ca pe nişte săgeţi, distrug şi pîngăresc roadele pământului, se hrănesc cu carne omenească” *l*. Această *stymphalizare* nu este, credem, o vană metaforă. Ea corespunde unei trăsături particulare a imaginaţiei melancolice. Neîndoielnic, un peisaj stymphalizat va putea fi explicat în parte

! Decharme, *loc*. *cit*., p. 487.

prin aspecte întunecate. Dar nu-i o simplă întâmplare dacă, pentru a exprima înfăţişarea mohorîtă a unui eleşteu, sînt acumulate impresiile

nocturne. Trebuie să recunoaştem că acestea au un fel propriu de a se asambla. de a prolifera, de a se agrava. Şi că apa le dă un centru către care converg cel mai bine, o materie în care persistă vreme mai îndelungată. In multe povestiri, locurile blestemate au în centrul lor un lac al întunericului şi al spaimei*.

La mai mulţi poeţi apare, de asemenea, o mare imaginară care a cuprins astfel în sînul ei Noaptea. Este Marea *Tenebrelor - Mare tenebrarum*, unde vechii navigatori şi-au localizat mai curînd spaima decît experienţa. Imaginaţia poetică a lui Edgar Poc a explorat această Mare a Tenebrelor, Fără îndoială, adeseori, întunecimea Cerului furtunos conferă mării nuanţe livide şi. negre. Cînd se dezlănţuie furtuna pe mare, în cosmologia lui Edgar Poe apare totdeauna acelaşi nor ciudat, „de culoare arămie". Dar alături de această raţionalizare facilă care explică umbra prin ecran, este sensibilă, în domeniul imaginaţiei, o explicaţie substanţială directă. Dezolarea este atît de mare, atît de profundă, atît de intimă, îneît apa este ea însăşi „de culoarea cernelii". în această înspăimântătoare furtună, s-ar părea că excreţia unei uriaşe caracatiţe a hrănit, în eonvulsia-i, toate adâncimile mării. Această „mare a tenebrelor" este „o privelişte mai înspăimântătoare şi mai deznădăjduită decît va fi fost dat unei imaginaţii omeneşti să-şi închipuie" *l*. Astfel, realul bizar se înfăţişează ca un dincolo al imaginabilului - inversiune ciudată, care ar merita o meditaţie filosofică: depăşiţi imaginabilul şi veţi avea o realitate atît de puternică, înoît inima şi mintea vă vor fi tulburate. Iată falezele „îngrozitor de negre şi abrupte", iată noaptea teribilă care *priveşte* Oceanul. Furtuna intră atunci în sînul valurilor, este şi ea un fel de substanţă zbuciumată, o mişcare lăuntrică ce cuprinde

1 Edgar Poe, Histdires *extrabrdinaires*, Maelstrom, trad. fr. Baudelaire, p. 223.

masa intimă, „un clipocit sacadat, viu şi hărţuit în toate sensurile". Să reflectăm puţin şi vom vedea că asemenea mişcare atît de intima nu-i percepută printr-o experienţă obiectivă. O percepi printr-o introspecţie, cum spun filosofii. Apa amestecată cu noaptea este o străveche remuşcare

ce nu vrea să doarmă...

Noaptea, pe malul eleşteului, aduce cu ea o teamă specifică, un fel de *teamă umedă*, care-l pătrunde pe visător şi-i dă fiori. Noaptea ar putea stârni o teamă mai puţin fizică, apa ar putea isca obsesii mai limpezi, dar apa în noapte trezeşte o teamă ascuţită. Unul din lacurile lui Edgar Poe, „încântător" la lumina zilei, suscită o spaimă treptată cînd vine noaptea:

„Dar cînd noaptea îşi aruncase vălul peste acel loc ca şi peste toate celelalte, şi cînd vîntul mistic începea să^şi murmure cântul - atunci - oh! atunci mă pomeneam totdeauna cuprins de spaima lacului singuratic" (trai fr. Mallarme, p. 118).

Cînd se face ziuă, fantomele aleargă încă pe ape. Sînt ceţuri uşoare ce se destramă, se duc... Treptat, încep să se teamă. Se subţiază, se îndepărtează. Dimpotrivă, cînd vine noaptea, fantomele apelor se condensează, deci se apropie. Spaima sporeşte în inima omului. Fantomele rîului se hrănesc aşadar cu noapte şi cu apă.

Teama resimţită în preajma eleşteului, noaptea, este o teamă specială şi pentru că ea menţine un anume orizont. Este foarte diferită de teama dintr-o grotă sau din pădure. E mai puţin apropiată, mai puţin condensată, mai puţin localizată, mai fluidă. Umbrele de pe apă sînt -oarecum mai mişcătoare decît umbrele de pe pămînt. Să insistăm puţin asupra mişcării lor, asupra devenirii lor. Codobaturile nocturne vin să se aşeze pe malul rîului, în ceaţă. Fireşte, în prima jumătate a nopţii îşi tîrăsc victima. E un caz particular al unei legi a imaginaţiei pe care vrem s-o repetăm cu orice prilej: imaginaţia este o devenire. în afara reflexelor fricii, ce nu se imaginează şi deci se povestesc cu greu, spaima nu poate fi comunicată printr-o operă literară decît dacă este o evidentă devenire. Noaptea conferă o devenire fantomelor. Printre aceste fantome, doar cele ale santinelelor ce-şi iau postul în primire sînt ofensive *K*

Dar am judeca greşit toate aceste fantome dacă le-am lua drept viziuni: ele ne sînt cu mult mai apropiate. „Noaptea, spune Claudei, ne lipseşte de dovezi, căci nu mai ştim unde sîntem... Vederea noastră nu mai are vizibilul drept limită, ci invizibilul drept carceră, omogen, imediat,

indiferent, compact". Lîngă apă, noaptea stîrneşte o răcoare. Pe pielea călătorului întîrziat aleargă fiorul apelor; o realitate vîscoasă este în aer. Noaptea omniprezentă, noaptea care nu doarme niciodată trezeşte apa eleşteului ce doarme totdeauna. Dintr-o dată simţi prezenţa unor fantome înspăimîntătoare pe care nu le vezi. în munţii Arderi, povesteşte Berenger-Feraud (*loc. cit.*, II, p. 43), există un spirit al apelor „numit *di-hania* din Doby, ce are forma unui animal înspăimîntă-tor pe *care nimeni nu l-a văzut vreodată*". Ce-i aşadar forma aceasta înspăimîntătoare pe care n-o vedem niciodată? E fiinţa pe care o priveşti cu ochii închişi, cea despre care vorbeşti cînd nu mai poţi să te exprimi. Gîtul ţi se strînge, trăsăturile ţi se crispează, îngheţate de o spaimă indicibilă. Ceva rece ca apa ţi se aşază pe faţă. Monstrul, în noapte, e o meduză care rîcle.

) Dar inima nu-i totdeauna înfricoşată. In anumite iceasuri, apa şi noaptea se unesc întru aceeaşi pace blîndă. (Rene Char a gustat tocmai din această materie nocturnă, cînd a scris: „Mierea nopţii se consumă încet". Pentru un suflet împăcat cu sine, se pare că apa şi noaptea capătă, împreună, aceeaşi mireasmă; se pare că întunericul îmbălsămează, de doriă ori răcoros. Nu simţim bine mireasma apei decît noaptea. Soarele este prea puternic înmiresmat pentru ca apa însorită să ne mai poată oferi mireasma ei.

Un poet care ştie, în adevăratul sens al termenului, să se hrănească cu imagini, va cunoaşte şi savoarea nopţii din preajma valurilor. Paul Claudei scrie în *Cunoaşterea Răsăritului*: „Noaptea este atît de liniştită, încît îmi

1 Cf. George Sand, *Visions dans Ies campagnes*, pp. 248-249.

pare a avea un gust sărat" (p. 110). Noaptea este precum o apă mai uşoară, care uneori ne învăluie îndeaproape şi ne răcoreşte buzele. Sorbim noaptea prin ceea ce avem *i* în noi acvatic. ’

Pentru o imaginaţie materială foarte vie. pentru o imaginaţie care ştie să surprindă intimitatea materială a lumii, marile substanţe ale naturii: apa, noaptea, aerul însorit sînt substanţele cu „gust puternic". Ele au nevoie de pitorescul mirodeniilor.

Unirea dintre apă şi pămînt dă ceea ce numim plămadă. Este una dintre

schemele fundamentale ale materialismului. Ni s-a părut totdeauna straniu faptul că filosofia nu a studiat-o, căci pământul frământat cu apă ne pare a fi schema materialismului cu adevărat intim, în care forma este înlăturată, ştearsă, dizolvată. Plămada pune deci problemele materialismului în forme elementare, de vreme ce ca ne eliberează intuiţia de preocuparea pentru forme. Problema formelor se pune atunci doar în al doilea rînd. Plămada ne oferă o experienţă primă a materiei.

în ea, acţiunea apei este evidentă. Cînd frământa-rea va continua, lucrătorul va putea trece la natura specifică a pământului, a făinii, a ipsosului, dar la începutul muncii sale primul lui gînd se îndreaptă către apă. Primul lui ajutor este apa. Prin activitatea apei începe prima reverie a celui care frământă. De aceea nu trebuie să ne mirăm că apa este atunci visată într-o ambivalenţă fără reverie. Or, apa este visată rînd pe rînd în rolul ei emolient şi în rolul ei aglomerat. Ea dezleagă şi leagă totodată.

Prima acţiune este evidentă. Apa, aşa cum se spunea în vechile cărţi de chimie, „temperează celelalte elemente". Nimicind uscăciunea - operă a focului -, este învingătoarea focului; îşi ia o răbdătoare revanşă împotriva acestuia; destinde focul; ne potoleşte febra. Mai mult decît ciocanul, pulverizează pămîntul, frăgezeşte substanţele.

Şi apoi, frămîntarea plămadei continuă. După ce ai putut să faci cu adevărat să pătrundă apa în însăşi substanţa pământului strivit, după ce făina a băut apa şi după ce apa a mâncat făina, începe experienţa „legăturii", îndelungatul vis al „legăturii".

Această putere de a *lega* substanţial, prin comuniunea unor legături intime, este atribuită de lucrătorul ce-şi visează meseria, cînd pământului, cînd apei. In multe inconştiente, apa este iubită pentru vîseozitatea ei. Experienţa substanţei vâscoase întâlneşte numeroase imagini organice: ele îl preocupă la nesfârşit pe cel ce frămîntă cu îndelungă răbdare.

Iată de ce Michelet poate să ne apară ca un adept al acestei chimii apriorice, al acestei chimii întemeiate-pe reverii inconştiente '. Pentru el, „apa mării, chiar şi cea mai pură, luată din larg, ferită de orice amestec este uşor vîsicoasă... Analizele chimice nu explică această caracteristică. Există

aici o substanţă organică la care ele nu ajung decît distrugând-©, răpindu-i ceea ce are specific şi redueînd-o brutal la elementele generale". Michelet găseşte atunci sub pana-i, în mod cu totul firesc, cuvîntul *mucus*, pentru a desăvârşi această reverie eterogenă în care intervin vîseozitatea şi mucozitatea: „Ce este *muciisul mării*? Vîseozitatea pe care o are apa în general? Nu este oare tocmai elementul universal al vieţii?"

Uneori, de asemenea, vîseozitatea este urma uncî oboseli onirice; ea împiedică visul să înainteze. Trăim atunci vise lipicioase într-un mediu vîseos. Caleidoscopul visului este plin de obiecte rotunde, de obiecte lente. Dacă ani putea studia sistematic aceste vise moi, ele ne-ar duce la cunoaşterea unei imaginaţii mezomorfe, adică a unei imaginaţii intermediare între imaginaţia formală şi imaginaţia materială. Obiectele visului mezo-morf nu-şi capătă decît cu greu forma, şi apoi o pierd, se lasă ca un aluat. Obiectului cleios, moale, leneş, uneori fosforescent - şi nu luminos - îi corespunde, credem, densitatea ontologică cea mai puternică a vieţii oni-

1 Michelet.. *La Mer*, p. 111.

xice. Aceste vise de cocă sînt rînd pe rînd o luptă sau o înfrângere ce vor a crea, a forma, a deforma, a frământa. Victor Hugo spune: „Totul se deformează, până şi informul" (*Truditorii mani*, *Homo edax*).

Ochiul însuşi - vederea pură - oboseşte privind numai obiecte solide. El vrea să viseze deformarea. Dacă vederea acceptă cu adevărat libertatea visului, totul se scurge într-o intuiţie vie. „Ceasurile moi" ale lui Salvador Dali iau forme prelungi, se scurg picătură cu picătură pe colţul unei mese. Trăiesc intr-un spaţiu-timp cleios. Ca nişte clepsidre generalizate, ele fac să „curgă" obiectul de-a dreptul supus ispitelor monstruozităţii. Să medităm la *Cucerirea iraţionalului*, şi vom. înţelege că acest heraeliteism pictural se află sub dependenţa unei reverii de o uimitoare sinceritate. Deformări atât de profunde au nevoie să înscrie deformarea în substanţa însăşi. După cum spune Salvador Dali, *ceasul moale* este carne, este „brînză" 1. Aceste deformări sînt adeseori rău înţelese, pentru că sînt văzute static. Anumiţi critici *stabilizaţi* le iau drept absurde. Ei nu trăiesc forţa lor onirică

profundă, nu participă la imaginaţia vîscozităţii abundente, care dăruieşte uneori unei scurte priviri beneficiul unei divine încetineli.

în spiritul preştiinţific vom găsi numeroase urme ale aceloraşi reverii. Astfel, pentru Fabricius, apa curată. este un clei; ea conţine o substanţă însărcinată de către inconştient să *realizeze* legătura ce lucrează în aluat: „Apa cuprinde o materie vâscoasă şl lipicioasă datorită căreia se prinde uşor de lemn, de fier şi de alte corpuri solide" (*loc*. *cit*., p. 30).

Dar nu numai un savant obscur ca Fabricius gândeşte cu astfel de intuiţii materialiste. Vom regăsi aceeaşi teorie în chimia lui Boerhaave. Acesta scrie în *Elemente de chimie*; „Chiar şi pietrele şi cărămizile făcute pulbere şi expuse apoi acţiunii Focului... elimină totdeauna puţină Apă; ba chiar îşi datorează în parte Apei originea, căci apa, ca şi cleiul, leagă părţile între ele" (trad. fr., t. II, p. 562). Altfel spus, apa este cleiul universal.

1 Cf. Salvador Dali, *La Conquete de l'irrationnel*, p. 25.

Priza pe care o are apa asupra materiei nu este pa deplin înţeleasă dacă ne mulţumim cu observaţia vizuală. Acesteia trebuie să-i adăugăm o observaţie tactilă. Cu-vîntul are două componente sensibile. Este interesant să urmărim acţiunea, oricât de ştearsă, a unei experienţe tactile ce se adaugă observaţiei vizuale. Vom rectifica ast-fel teoria lui *homo jaber*, care postulează prea repede un acord între truditor şi geometru, între acţiune şi viziune.

Vom propune deci să reintegrăm în psihologia lui *homo jaber* atît cele mai îndepărtate reverii cît şi cea mai înverşunată trudă. Mîna îşi are visele ei, ipotezele ei. Ea ne ajută să cunoaştem materia în ceea ce are mai intim,. Ne ajută deci să o visăm. Ipotezele privitoare la o „chimie naivă" care se nasc din truda lui *homo jaber* sînt cel puţin tot atît de importante psihologic ca şi ideile de „geometrie naturală". Ba chiar, cum aceste ipoteze abordează materia în mod mai intim, ele conferă mai multă profunzime reveriei. în procesul de frămîntare nu mai există geometrie, muchii. întreruperi. Este un vis continuu, un travaliu în cursul căruia poţi închide ochii. E deci o reverie intimă. Şi apoi, visul acesta este ritmat, puternic ritmat, ritm care cuprinde întregul trup. Este deci vital. Are caracterul dominant al duratei:

ritmul.

Reveria care se naşte din frământarea aluatului se pune în mod necesar de acord şi cu o voinţă de putere specială, cu bucuria bărbătească de a *pătrunde* în substanţă, de a *palpa interiorul* substanţelor, de a cunoaşte interiorul texturii lor, de a învinge pământul în intimitatea lui, aşa cum apa învinge pământul, de a regăsi o forţă elementară, de a lua parte la lupta elementelor, de a participa la o forţă dizolvantă ce merge până la capăt. Apoi, acţiunea de legare începe, iar frământarea, cu progresiu-nea ei lentă, dar regulată, dă o bucurie specială, mai puţin satanică decât bucuria de a dizolva; mâna capătă conştiinţa nemijlocită a succesului progresiv al unirii dintre pământ şi apă. O altă durată se înscrie atunci în materie, o durată fără tresăriri, fără elan, fără un sfîrşit precis. Această durată nu-i deci *formată*. Ea nu posedă diferitele *paliere* ale schiţelor succesive pe care contemplarea le află în travaliul corpurilor solide. Este o devenire substanţială, o devenire printr-un înlăuntru. Şi ea poate da un exemplu obiectiv pentru o durată intimă. Durată săracă, simplă, aspră, pe care o urmezi cu trudă. Durată anagenetică totuşi, durată care urcă şi care produce. Este cu adevărat durata laborioasă. Adevăraţii truditori sânt cei care „frământă". Ei au voinţa operantă, voinţa manuală. Această voinţă foarte specială este vizibilă în ligaturile mâinii. Numai cel care a zdrobit coacăzele şi strugurii va înţelege imnul către Soma: „Cele zece degete ţesală armăsarul în hîr-dău" (*Imnuri şi Rugăciuni din Veda*, trad. fr. Louis Renou, p. 44). Buddha are o sută de braţe pentru că el este şi cel care frământă.

Aluatul produce *mina dinamică*, mina ce reprezintă aproape antiteza *mâinii geometrice* a lui *homo faber* berg-sonian. Ea este un organ al energiei şi nu un organ creator de forme. Mîna dinamică simbolizează imaginaţia forţei.

Meditând la diferitele meserii care *frământă*, vom înţelege mai bine *cauza materială*, vom vedea mai bine variantele. Acţiunea modelatoare nu este îndeajuns de analizată prin atribuirea formelor. Efectul materiei nu este nici el îndeajuns, desemnat prin rezistenţa faţă de acţiunea modelatoare.; Orice travaliu de frământare duce la concepţia unei cauze materiale cu adevărat

pozitive, cu adevărat active. Avem de-a face aici cu o *proiecţie* naturală, cu un caz particular al gîndirii *proiectante*, care „transportă toate gândurile, toate acţiunile, toate reveriile de la om la lucruri, de ia lucrător la lucrare. Teoria unui *homo faber* bergsonian nu ia în discuţie decât *proiectarea* ideilor clare. Această teorie a neglijat, *proiectarea* viselor,/ Meseriile care taie, cioplesc nu ne comunică o cunoaştere îndeajuns de intimă asupra materiei. Proiectarea rămâne, în cazul lor, externă, geometrică. Materia nu poate nici măcar să joace aici rolul de suport al actelor. Ea nu este decît un*~reziduu al actelor, ceea ce nu a fost înlăturat prin cioplire. Sculptorul, în faţa blocului de marmură, este un slujitor atent al cauzei formale. El găseşte forma prin eliminarea informului. Modelatorul, în faţa blocului de argilă, găseşte forma prin deformare, prin vegetarea visătoare a amorfului. Modelatorul se află mai aproape de visul intim, de visul vegetativ.

Mai este oare nevoie să adăugăm că acest diptic, foarte simplificat nu trebuie să ne facă să credem că am separat lecţiile formei de lecţiile materiei? Adevăratul geniu le reuneşte. Evocam noi înşine în *Psihanaliza focului* intuiţii care dovedesc că şi Rodin a ştiut să viseze materia.

Să ne mai mirăm oare acum de entuziasmul copiilor pentru experienţa frământării? Doamna Bonaparte a amintit sensul psihanalitic al unei asemenea experienţe. Continuând cercetările unor psihanalişti care au izolat determinările anale, ea aminteşte de interesul copilului de vîrstă fragedă şi al unor nevrozităţi faţă de excrementele propriiJ. Noi neanalizînd în această lucrare decît, stări psihice mai evoluate, mai direct adaptate experienţelor obiective şi operelor poetice, sîntem obligaţi să caracterizăm munca de frământare prin elementele ei pur active, degajîndu-le de tara lor.psihanalitică. Frămînta-rea aluatului are această dimensiune şi la copil. Pe malul mării, copilul, precum un pui de castor, urmează, se pare, impulsurile unui instinct foarte general. Stanley Hali, relatează Koffka -, a remarcat la copii trăsături care amintesc de străbunii noştri din epoca lacustră.

Mîlul este praful apei, aşa cum cenuşa este praful focului. Cenuşă, mâl, praf, fum vor da imagini ce-şi vor schimba între ele la nesfârşit materia.

Prin aceste forme micşorate materiile elementare comunică. Sînt oarecum cele patru pulberi ale celor patru elemente. *Mîlul* este una dintre materiile cele mai valorizate. Apa, se pare, a adus, sub această formă, pămîntului, însuşi principiul fecundităţii, calme, lente, sigure. Aflat la Acqui, pentru a face băi de nămol, Michelet îşi afirmă în termenii următori întreaga fervoare, întreaga credinţă în regenerare: „într-un lac îngust unde se află mult nămol, am admirat

1 Cf. Mărie Bonaparte. *loc. cit*., p. 457.

2 Koffka, *The Growth of the Mină*, p. 43.

marea strădanie a apelor care, pregătindu-l, îl cern sub munte, apoi, după ce l-au coagulat, luptînd chiar împotriva propriei lor lucrări, vrînd să străbată prin opacitatea lui, îl supun parcă unor mici cutremure, umflîndu-l cu ţîşnituri ce amintesc de nişte microscopici vulcani. Unele nu-s făcute decât din bule de aer, dar altele, permanente, arată prezenţa constantă a unui firişor de apă care împiedicat altundeva să iasă, învinge după nenumărate frecări, obţinând în cele din urmă acel ceva către care, tind şi se străduie aceste mici suflete, fericite că văd soarele" *. Citind asemenea pagini, simţi cum acţionează o imaginaţie materială irezistibilă care, în ciuda oricărei dimensiuni, dispreţuind toate imaginile formale, va *proiecta* imagini exclusiv dinamice ale *vulcanului microscopic*. O asemenea imaginaţie materială ia parte la viaţa1 tuturor substanţelor, începînd să iubească clocotul nămolului străbătut de bulele de aer. Orice căldură, orice învăluire devine atunci maternitate. Iar Michelet, în faţa acestui nămol negru, „nicidecum murdar", ou-fundîndu-se în plămada vie, strigă: „Preaiubită mamă a noastră, a tuturor! Noi sîntem unul. Vin din tine şi mă întorc în tine. Dar spune-mi taina ta! Ce faci în adîncul tău întuneric, de unde îmi trimiţi acest suflet cald, puternic, aducător de tinereţe, care vrea să-mi prelungească viaţa? Ce faci tu acolo? - Ceea ce vezi, ceea ce fac sub ochii tăi. Vorbea desluşit, dar în şoaptă, cu o voce biîndă, maternă". Această voce maternă nu izvorăşte oare cu adevărat din substanţă? Din materia însăşi? Materia îi vorbeşte lui Michelet prin însăşi intimitatea ei. Michelet surprinde viaţa materială a apei în esenţa, în contradicţia ei. Apa „luptă

împotriva propriei sale lucrări". Este singurul mod de a face totul, de a dizolva şi coagula.

Această putere bivalentă va rămîne totdeauna la baza convingerilor *fecundităţii continui*. Pentru a continua, trebuie să reuneşti contrarii. în cartea sa despre *Zeiţa natură şi zeiţa viaţă*, domnul Ernest Seilliere notează în treacăt că vegetaţia luxuriantă a mlaştinii este simbolul

1 Jules Michelet, *La Montagne*, p. 109.

teiurismului (p. 66). Nunta substanţială dintre pămînt şi apă, realizată prin mlaştină, determină puterea vegetală anonimă, grasă, scurtă şi abundentă. Un suflet ca acela al lui Michelet a înţeles că nămolul ne ajută să participăm la forţele vegetante, la forţele regeneratoare aie pămîntului. Să citim paginile extraordinai~e despre *via-ţa-i îngropată*, cînd este pe de-a-ntregul cufundat în nămolul onctuos. „Simţeam pămîntul acesta ca pe ceva foarte mîngîietor şi milostiv, încălzindu-şi la sîn copilul rănit. Din afară? Dinlăuntru, de asemenea. Căci mă pătrundea cu spiritu-i dătător de viaţă, intra în mine, ames-tecîndu-se cu mine, îşi strecura în mine sufletul. Ne identificam întru totul. Nu mă mai deosebeam de el. Astfel incit, în ultimul sfert de oră, ceea ce nu era acoperit, ceea ce rărnmea liber, faţa mea, mă stingherea. Trupul îngropat era fericit, şi era eu însumi. Capul, rămas neîngropat, suferea, nu mai era al meu; cel puţin aşa mi se părea. într-atît de deplină era unirea noastră. Era mai mult decît unirea dintre mine şi Pămînt. Era mai curind un *schimb de natură*. Eu eram Pămînt, el era om. Asumase infirmitatea, păcatul meu. Iar eu, devenind Pămînt, luasem de la el viaţa, căldura, tinereţea" (p. 114). *Schimbul de natură* dintre nămol şi carne este aici un exemplu complet de reverie materială.

Vom avea aceeaşi impresie de unire organică între pămînt şi apă dacă vom medita asupra următoarei pagini de Paul Claudel: „In aprilie, precedată de înflorirea profetică a ramurilor de prun, pretutindeni începe munca Apei, aprigă slujitoare a Soarelui. Ea dizolvă, încălzeşte, înmoaie, pătrunde, şi sarea devine salivă, convinge, mestecă, amestecă şi, de îndată ce temelia este astfel pregătită, se porneşte viaţa, lumea vegetală prin toate rădăcinile ei începe din nou să se hrănească din comoara universală. Apa

acidă din primele luni devine treptat un sirop gros, o licoare densă, o miere amară încărcată cu puteri sexuale..." *K*

Argila va fi, de asemenea, pentru multe suflete, o temă pentru nesfîrişite reverii. Omul se va întreba întruna

1 Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le Soleil levant*, p. 242.

din ce nămol, din ce argilă este el făcut. Căci pentru a crea, este totdeauna nevoie de o argilă, de o materie plastică, de o materie ambiguă, în care să se unească pămîntul şi apa. Nu degeaba discută filologii, întrebîndu-se dacă „*argile*" este de genul masculin sau feminin. Gingăşia noastră şi soliditatea noastră sînt contrarii, cerînd participări androgine. Argila bine potrivită ar trebui să aibă destul pămînt şi destulă apă. Cît de frumoasă este pagina în care O. V. de L.-Milosz ′- ne spune că sîntem făcuţi doar din argilă şi lacrimi. Dacă lipsesc suferinţele şi lacrimile, omul este uscat la suflet, mizerabil, blestemat. Dacă proporţia de lacrimi este prea mare, se iveşte, prin lipsa de curaj şi de fermitate a argilei, un alt neajuns: „Om de lut, lacrimile ţi-au înecat jalnicul creier. Cuvinte iară de sare curg pe gura ta precum apa călduţă".

De vreme ce ne-am propus, în această carte, să profităm de toate prilejurile pentru a dezvolta psihologia imaginaţiei materiale, nu vrem să încheiem discuţia despre reveriile frămîntatului şi ale malaxatului, fără să urmăm şi o altă direcţie a reveriei materiale, de-a lungul căreia poate fi trăită lenta şi dificila cucerire a formei prin materia rebelă. Apa este în acest caz absentă. Cel ce lucrează va proceda atunci, ca din întîmplare, la o *parodie* a operelor vegetale. Această parodie a puterii acvatice ne va ajuta întrucâtva să înţelegem puterea apei imaginare. Iată de ce vrem să vorbim despre reveria sufletului de făurar.

Reveria făurarului este tardivă. Fiindcă munca porneşte de la un corp solid, lucrătorul este mai întîi conştiinţa unei voinţe. în scenă intră mai întîi voinţa, şi doar apoi viclenia, prin foc, va cuceri maleabilitatea. Dar cînd sub ciocan se anunţă deformarea, cînd barele se curbează, ceva din visul deformărilor se strecoară în sufletul lucrătorului. Atunci se deschid treptat porţile reveriei. Şi tot atunci se nasc *florile de fier*. Din exterior, ele imită

exuberanţa vegetală, dar dacă urmărim cu mai multă simpatie parodia inflexiunilor lor, simţim că au căpătat, prin truda lucrătorului, o forţă vegetală intimă.

1 O. V. de Ij.-Milosz, *Miguel Manara*, p. 75.

După victoria sa, ciocanul făurarului mîngîie, cu mici lovituri, voluta. Un vis de moliciune, o vagă amintire de fluiditate sînt zăvorite astfel în fierul forjat. Visele care au trăit într-un suflet continuă să trăiască în creaţiile lui. Grilajul, îndelung lucrat, rămîne un gard viu. De-a lungul tijelor continuă să urce mărăcinele, ceva mai ţeapăn, ceva mai tern decît cel natural. Dar pentru cine ştie să viseze la limita extremă a omului şi a naturii, pentru cine ştie să se joace cu toate inversiunile poetice, mărăcinele de pe cîmp nu este el însuşi o înţepenire a vegetalului, o operă din fier forjat?

Această evocare a sufletului de făurar ne poate ajuta să prezentăm reveria materială sub un nou aspect. Pentru a înmuia fierul, e nevoie de un uriaş; dar uriaşul va lăsa loc unor pitici oînd în f1Orile fierului vor trebui introduse minuţioasele inflexiuni. Atunci spiriduşul iese cu adevărat din metal. într-adevăr, miniatarizarea tuturor fiinţelor fantomatice este o formă pusă în imagini a reveriei elementelor. Fiinţele pe care le descoperim sub un bulgăre de pămînt, în unghiul unui cristal, sînt încrustate în materie: ele sint forţele elementare ale materiei. Le trezim, dacă visăm, nu în faţa obiectului, ci în faţa substanţei sale. Ceea ce este *mic* joacă un rol de substanţă în faţa a ceea ce este *mare*; *micul* este structura intimă a *marelui*; ceea ce e *mic*, chiar dacă pare doar formal, închizîndu-se în ceea ce e *mare*, încrustîn-du-se în acesta, se materializează. Reveria cu adevărat formală se dezvoltă organizînd obiecte de dimensiuni destul de mari. Ea este colcăit de forme. Dimpotrivă, reveria materială încrustează obiectele. Ea gravează. Totdeauna. Coboară, continuând visele truditorului, pînă în adâncul substanţelor.

Reveria materială cucereşte deci o intimitate chiar în raport cu substanţele cele mai dure, cele mai ostile visului de penetrare. Ei îi este în mod firesc mai la în-demînă în munca de frămîntare a aluatului, care presupune o dinamică lesnicioasă şi totodată încărcată de evenimente ale

penetraţiei. N-am evocat reveria făurarului decît pentru a pune şi mai bine în evidenţă blîndeţea reveriei celui ce frămîntă, bucuriile aluatului care se înmoaie, recunoştinţa celui ce frămîntă, a visătorului, faţă de apa care-l ajută totdeauna să stăpânească materia compactă.

Am putea continua la nesfârşit, dacă am vrea să urmărim visările lui *homo jaber*, cînd se lasă în voia imaginaţiei materiilor. O materie nu-i va părea niciodată îndeajuns de lucrată, pentru că niciodată nu va fi sfârşit să o viseze. Formele se desăvârşesc. Materiile, niciodată. Materia este schema unor vise nesfârşite.

Capitolul V

APA MATERNA ŞI APA FEMININA

„...şi, precum în timpurile străvechi, vei putea dormi în mare."

PAUL ELUABD, Necesităţile vieţii

Aşa cum am arătat într-un capitol anterior, doamna Bonaparte a interpretat în sensul amintirilor din copilărie, din copilăria cea mai fragedă, ataşamentul lui Ed-gar Poe pentru anumite tablouri imaginare foarte tipice. Una din părţile studiului psihanalitic ai doamnei Bonaparte este intitulată: *ciclul mamei-peisaj*. Cînd urmăreşti inspiraţia anchetei psihanalitice, înţelegi curând că trăsăturile obiective ale peisajului nu pot explica pe deplin sentimentul naturii, dacă acest sentiment este adînc şi adevărat. Nu *cunoaşterea* realului ne face să iubim cu pasiune realul. Valoarea fundamentală şi primă este *sentimentul*. Cît priveşte natura, începem s-o iubim fără s-o cunoaştem, fără s-o vedem foarte bine, realizînd în lucruri o iubire întemeiată pe altceva. Apoi, o căutăm în amănuntele ei, pentru că o iubim în totalitatea ei, fără să ştim de ce. Descrierea entuziastă pe care i-o facem este o dovadă că am privit-o cu pasiune, cu acea constantă curiozitate a iubirii. Iar sentimentul pentru natură este atît de durabil în anumite suflete, tocmai pentru că, în forma sa originară, el este la originea tuturor sentimentelor. E sentimentul filial. Toate formele de iubire cuprind un element de iubire faţă de o mamă. Natura este pentru omul adult, ne spune doamna Bonaparte, „o mamă atoateeuprinzătoare, eternă şi proiectată în infinit" (p. 363). Sentimental, natura este o *proiecţie* a mamei. In

mod special, adaugă doamna Bonaparte, „Marea este pentru toţi oamenii unul dintre cele mai mari şi mai constante simboluri ale maternităţii" (p. 367). Iar Edgar Poe ofe-

V

ră un exemplu foarte concludent pentru această proiecţie şi simbolizare. Celor care vor obiecta că Edgar Poe copil a putut descoperi *nemijlocit* bucuriile marine, realiştilor care ignoră importanţa *realităţii psihologice*, doamna Bonaparte le răspunde: „Marea - ca realitate - nu ar putea ea singură să-i fascineze - aşa cum se întîmplă -- pe oameni. Marea cîntă pentru ei un cîntec pe două voci,: cea mai înaltă, cea mai superficială nefiind şi cea mail seducătoare. Oamenii au fost atraşi dintotdeauna către [mart1 de cîntul din adîncuri". Acest cânt din adîncuri este vocea maternă, vocea mamei noastre: „Noi nu iubim muntele pentru că este verde şi nu iubim marea pentru că este albastră, chiar dacă ne explicăm atracţia pentru ele în felul acesta, ci le iubim pentru că ceva din noi, din amintirile noastre inconştiente, se reîncarnează în marea albastră sau în muntele verde. Şi acel ceva din noi, din amintirile noastre inconştiente a izvorît totdeauna şi pretutindeni din iubirile noastre din copilărie, din acele iubiri care la început nu se îndreptau decît către fiinţă, în primul rînd către fiinţa-adăpost, către fiinţa-hrană, mama sau doica..." (p. 371).

în rezumat, iubirea filială este primul principiu activ al proiectării imaginilor, este forţa proiectantă a imaginaţiei, forţă inepuizabilă care pune stăpânire pe toate imaginile, pentru a le situa în perspectiva omenească cea mai sigură: perspectiva maternă. Alte iubiri se vor grefa, desigur, pe primele forţe iubitoare. Dar toate aceste iubiri nu vor putea distruge niciodată prioritatea istorică a primului nostru sentiment. Cronologia inimii este indestructibilă, în consecinţă, cu cât un sentiment de iubire şi de simpatie va fi mai metaforic, cu atît va avea mai multă nevoie să-şi caute forţele în sentimentul fundamental. In aceste condiţii, a *iubi* o imagine înseamnă totdeauna a *ilustra o* iubire; a iubi o imagine înseamnă a găsi fără să ştii o metaforă nouă pentru o iubire veche. A iubi universul *infinit* înseamnă a da un sens material, un sens obiectiv *infinităţii* iubirii pentru o

mamă. A iubi un peisaj *solitar*, cînd sîntem părăsiţi de toţi, înseamnă a compensa o absenţă dureroasă, a ne-, aminti de cea care nu ne părăseşte... Cînd iubeşti din toată inima o realitate, înseamnă că această realitate este un suflet, o amintire.

II

Vom încerca să ne alăturăm acestor observaţii generale pornind de la punctul de vedere al imaginaţiei materiale. Vom vedea că fiinţa care ne hrăneşte cu laptele ei, cu propria-i substanţă îşi pune pecetea de neşters pe imagini foarte diferite, foarte îndepărtate, foarte exterioare, şi că aceste imagini nu pot fi corect analizate prin temele obişnuite ale imaginaţiei formale. în mare, vom arăta că aceste imagini foarte valorizate au mai multă materie decît formă. Pentru a o dovedi, vom studia mai îndeaproape imaginile literare ce pretind a sili apele naturale, apele lacurilor şi ale rîurilor, apa mărilor înseşi să ia aparenţe lăptoase: metaforele lactee. Vom arăta că aceste metafore *nesăbuite* ilustrează o iubire ce nu poate fi uitată.

Aşa cum am mai arătat, pentru imaginaţia materială. orice lichid este o apă. Un principiu fundamental al imaginaţiei materiale ne obligă să punem la originea tuturor imaginilor substanţiale unul din elementele primitive. Această remarcă este justificată vizual, dinamic: pentru imaginaţie, tot ceea ce *curge* este aipă; tot ce curge ţine de natura apei, ar spune un filosof. Epitetul de apă *curgătoare* este atît de puternic, incit îşi creează întotdeauna şi pretutindeni substantivul. Culoarea e lipsită de importanţă; ea nu dă decît un adjectiv; nu desemnează decît O' varietate. Imaginaţia materială merge de-a dreptul la calitatea substanţială.

Dacă ducem acum mai departe cercetarea noastră pe terenul inconştientului, examinînd problema în sensul psihanalitic, trebuie să spunem că orice apă este un lapte. Mai exact: orice băutură fericită este un lapte matern. Avem aici exemplul unei explicaţii cu două paliere a imaginaţiei materiale, cu două trepte succesive de profunzime inconştientă: mai întîi orice lichid este o apă; apoi orice apă este un lapte. Visul are o rădăcină pivotantă care coboară în marele inconştient simplu al vieţii infantile primitive. El are şi o întreagă reţea de rădăcini fasciculate, care

trăiesc într-un strat mai superficial. Am studiat în lucrările mele despre imaginaţie mai ales această zonă superficială, unde conştientul se îmbină cu inconştientul. Dar e timpul să arăt că zona profundă este totdeauna activă şi că imaginea materială a laptelui susţine imaginile, mai conştiente, ale apei. Primii centri de interes sînt constituiţi de un interes organic. Imaginile adventive sînt centralizate mai întîi de centrul unui interes organic. Am ajunge la aceeaşi concluzie dacă ani cerceta cum se valorizează în mod progresiv limbajul. Prima sintaxă ascultă de un fel de gramatică a necesităţilor. Laptele este atunci, în ordinea expresiei realităţilor lichide, primul substantiv sau, mai exact, primul substantiv bucal.

Să observăm în treacăt că nici una dintre valorile legate de gură nu este refulată. Gura, buzele, iată terenul primei fericiri pozitive şi precise, terenul senzualităţii îngăduite. Psihologia buzelor ar merita ea singură un vast studiu.

La adăpostul acestei senzualităţi permise, să insistăm puţin asupra cercetării regiunii psihanalitice şi să dăm cîteva exemple care dovedesc caracterul fundamental al „maternităţii" apelor.

I în mod evident, imaginea direct umană a laptelui este suportul psihologic al imnului vedic citat de Saintyves: /(„Apele, care sînt mamele noastre şi doresc să ia i parte la sacrificii, vin către noi pe căile lor şi ne împart ' faptele lor" *. Ne-am înşela, într-adevăr, dacă n-am vedea aici decît o imagine filosofică vagă, prin care se aduc mulţumiri divinităţii pentru binefacerile naturii. Aderarea este mult mai intimă şi trebuie, credem, să conferim imaginii integritatea absolută a realismului ei. S-ar putea spune că, pentru imaginaţia materială, apa, ca şi laptele,.

! Saintyves, *Folklore des eaux*, p. 54. Cf. şi Louis Renou, *Hymnes el Prieres du Veda*, p. 33: „Inundă solul, pămîntul şi chiar cerul, Varuna - cînd vrea laptele".

este un aliment complet. Imnul citat de Saintyves continuă: „Ambrozia este în ape, plantele medicinale sînt în ape... Ape, desăvîrşiţi toate leacurile care izgonesc bolile, pentru ca trupu-mi să vă simtă influenţa binefăcătoare şi eu să pot vedea soarele încă multă vreme".

Apa este un lapte de îndată ce-i cîntată cu fervoare, de îndată ce sentimentul de adoraţie faţă de maternitatea apelor este pasionat şi sincer. Tonul imnic, dacă însufleţeşte o inimă sinceră, readuce, cu o ciudată regularitate, imaginea primitivă, imaginea vedică. într-o carte care se crede obiectivă, aproape savantă, Michelet, vorbind despre un *Anschauung* al Mării, regăseşte în mod cu totul firesc imaginea mării de lapte, a mării vitale, a mă-rii-hrană: „Aceste ape hrănitoare sînt îngroşate prin tot felul de atomi graşi, potriviţi cu natura moale a peştelui, care leneş îşi deschide gura şi aspiră, hrănit ca, uri embrion la sînul mamei comune. Ştie el oare că înghite? Doar foarte vag. Hrana microscopică este ca un Lapte caro vine către el. Marea fatalitate a lumii, foamea, nu e cunoscută decît pe pămînt; aici este prevenită, ignorată. Nici un efort spre a se mişca, nici un fel de căutare a hranei. Viaţa trebuie să plutească precum un vis" *i*. Ni: avem oare aici, în mod foarte evident, visul unui copil sătul, al unui copil ce pluteşte în propria-i plăcere? Fără îndoială, Michelet a *raţionalizat* în multe feluri imaginea care-l încântă. Pentru el, aşa cum am spus mai sus, apa de mare este un *mucus*. Ea a fost lucrată şi îmbogăţită de acţiunea vitală a fiinţelor microscopice care au adus aici „elemente pline de dulceaţă şi fecunde" (p. 115). „Acest ultim cuvînt deschide o profundă perspectivă asupra vieţii mării. Copiii ei, în cea mai mare parte, par nişte fetuşi în stare gelatinoasă, care absorb şi produc materia mucoasă, umplu apele cu ea, le dăruiesc fecunda dulceaţă a unei matrice infinite în care, întruna alţi copii vin să înoate, ca într-un lapte călduţ." Atîta dulceaţă, atîta căldură sînt semne revelatorii. Nimic nu le sugerează *obiectiv*. Totul le justifică *su~*

Michelet, *La Mer*, p. 109.

hiectiv. Cea mai mare realitate corespunde mai întîi hranei pe care o mâncăm. Apa de mare este curând, pentru viziunea panbiologică a lui Michelet, „apa animală", primul element al tuturor fiinţelor.

în sfârşit, cea mai bună dovadă că imaginea „*hrănitoare* le domină pe toate celelalte, este că Michelet nu ezită, în plan cosmic, să treacă de la lapte la sîn: „Cu mîngîierile-i fierbinţi rotunjind malul, [marea] ii dărui contururi materne şi, aş spune, iubirea neprecupeţită a sinului de femeie, tot ce

copilul găseşte a fi atît de dulce.: adăpost, căldură şi odihnă" 1. In adîncul cărui golf, în faţa cărei peninsule rotunjite ar fi putut *vedea* Michelet imaginea unui sîn de femeie, dacă n-ar fi foit mai întîi cucerit, stăpânit din nou de o forţă a imaginaţiei materiale, de puterea imaginii substanţiale a laptelui? In faţa unei metafore atît de îndrăzneţe, nu există altă explicaţie decât cea care se sprijină pe principiul imaginaţiei materiale: *materia impune forma*. Sinul este rotunjit pentru că e umflat cu lapte.

Poezia mării la Miehelet este deci o reverie care trăieşte într-o zonă profundă. Marea este maternă, apa este un lapte miraculos; pământul pregăteşte în matricole sale un aliment călduţ şi fecund; pe maluri se umflă sînii ce vor dărui tuturor fiinţelor *atomi graşi*. Optimismul este o abundenţă.

III

S-ar putea părea că afirmarea acestei aderări nemijlocite la o imagine maternă pune incorect problema imaginilor şi a metaforelor. Pentru a ne contrazice, unii vor insista asupra faptului că simpla vedere, contemplarea exclusivă a spectacolelor naturii par şi ele să impună imagini directe. Ni se va spune, de exemplu, că foarte numeroşi poeţi, inspiraţi de o privelişte liniştită, cîntă frumuseţea lactee a unui lac liniştit, luminat de lună. Să discutăm aşadar această imagine atît de familiară poe-

1 Michelet, *La Mer*, p. 124.

ziei apelor. Deşi ea este, în aparenţă, foarte defavorabilă tezelor mele despre imaginaţia materială, tot ea ne va dovedi în cele din urmă că prin materie şi nu prin forme şi culori, poate fi explicată seducţia pe care o exercită asupra poeţilor celor mai diferiţi.

într-adevăr, cum este concepută fizic realitatea acestei imagini? Altfel spus, care sânt condiţiile obiective ce determină producerea acestei imagini particulare?

Pentru ca imaginea lactee să se prezinte imaginaţiei în faţa unui lac adormit sub lună, este nevoie ca lumina să fie difuză - este nevoie de o apă ce clipoceşte uşor, dar care să se mişte totuşi îndeajuns pentru ca suprafaţa să nu reflecte prea brutal peisajul lunii nat de razele lunii - este nevoie de fapt ca apa să treacă de la transparenţă la transluciditate, ca ea să devină

uşor opacă, să se „oipalizeze". Dar asta-i tot ce poate ca face. E oare de ajuns pentru ca să ne putem gîndi la o strachină cu lapte, la şiştarul plin cu lapte spumos al fermierei, la laptele *obiectiv*? S-ar părea că nu. Trebuie deci să recunoaştem că imaginea nu-şi află nici originea, nici forţa în datul vizual. Pentru a justifica totuşi convingerea poetului, pentru a justifica frecvenţa şi firescul imaginii, trebuie să-i integrăm acesteia componente pe care nu le *vedem*, a căror natură nu este *vizuală*. Tocmai acestea sînt componentele prin care se va manifesta imaginaţia materială. Doar o psihologie a imaginaţiei materiale va putea explica această imagine în totalitatea şi în viaţa sa reală. Să încercăm deci să integrăm toate componentele care pun în acţiune această imagine.

în ce constă deci această imagine a unei ape lăptoase? Este imaginea unei nopţi călduţe şi fericite, imaginea unei materii luminoase şi învăluitoare, o imagine care ounrinde totodată aerul şi apa, cerul şi pămîntul, unin-r'u-le într-o imagine cosmică, vastă, imensă, de o mare dulceaţă. Dacă o trăieşti cu adevărat, recunoşti că nu lumea es+e scăldată în lumina lăptoasă a lunii, ci că spectatorul este scăldat într-o fericire atît de fizică şi de sigurăTi încît ea aminteşte de cea mai străveche plăcere, de cea mai dulce hrană. De aceea niciodată laptele râului nu va fi îngheţat. Niciodată un poet nu ne va spune că luna iernatică revarsă o lumină lăptoasă peste ape.

Imaginii ii sînt necesare aerul călduţ, lumina blîndă, pacea sufletească. Iată componentele materiale ale imaginii. Sînt componente puternice şi primitive. *Albeaţa va veni doar după aceea*. Va fi dedusă. Se va înfăţişa ca un adjectiv adus de substantiv, după substantiv. In domeniul viselor, ordinea cuvintelor care vrea ca o culoare să fie albă ca laptele este înşelătoare. Visătorul percepe mai întîi laptele; ochii săi somnoroşi îi văd apoi, uneori, albeaţa.

Iar în domeniul imaginaţiei albeaţa e uşor de închipuit. Faptul că o rază aurie a lunii se adaugă rîului nu va tulbura imaginaţia formală şi superficială a culorilor. Imaginaţia suprafeţei va vedea ca fiind alb ceea ce este galben, pentru că imaginea materială a laptelui este îndeajuns de intensă spre a-şi continua în adîncul inimii omeneşti.blinda înaintare,

pentru a *realiza* pe deplin calmul visătorului, pentru a dărui unei impresii fericite, materie, substanţă. Calmul omului impregnează deci cu lapte apele contemplate. în *Elogii*, Saint-John Perse scrie:

...Or aceste ape calme sînt de lapte ca tot ce se revarsă-n molateca singurătate-a dimineţii.

Un torent spumos, oricît de alb, nu va avea niciodată un asemenea privilegiu. Culoarea nu înseamnă deci cu adevărat nimic atunci cînd imaginaţia materială visează la elementele ei primitive.

Imaginarul nu-şi găseşte rădăcinile adinei şi hrănitoare în *imagini*; el are mai întîi nevoie de o *prezenţă* mai apropiată, mai învăluitoare, mai materială. Realitatea imaginară se evocă înainte de a se descrie. Poezia oste totdeauna la vocativ. Ea este, cum ar spune Martin Buber, de ordinul lui *Tu* înainte de a fi de ordinul lui *Aceasta*. Astfel, *Luna* este, în domeniul poetic, materie înainte de a fi formă, fluid care-l pătrunde pe visător. Omul, în starea sa de poezie naturală şi primă, „nu se gîndeşte la luna pe care o vede în fiecare noapte, pînă în noaptea cînd, în somn sau în stare de veghe fiind, ea vine către el, se apropie de el, îl vrăjeşte prin gesturile ei, îl bucură sau îl face nefericit prin atingerea ei, El nu păstrează în minte imaginea unui disc luminos care înaintează pe cei-, şi nici pe cea a unei fiinţe demoniace legată în vreun fel de acest disc, ci, în primul rînd. imaginea motrice, *imaginea emotivă* a fluidului lunar care-î străbate corpul..." *i*.

Cum am putea spune mai bine că luna este „o influenţă" în sensul astrologie al termenului, o materie cosmică, materie care, în anumite momente, impregnează universul şi îi conferă o unitate materială?

Caracterul cosmic al amintirilor organice nu trebuie de altfel să ne surprindă, dacă am înţeles că imaginaţia materială este o imaginaţie primă. Ea imaginează creaţia şi viaţa lucrurilor cu luminile vitale, cu certitudinile; senzaţiei imediate, adică ascultând marile lecţii ceneste-;nce ale organelor noastre. Am fost surprinşi de caracterul uimitor de nemijlocit al imaginaţiei lui Edgar Poe.. *Geografia* sa, adică metoda sa de a visa pămîntul, poartă aceeaşi pecete. Iată de ce doar redînd adevărata-i funcţie imaginaţiei materiale, vom înţelege sensul profund al explorării întreprinse de Gordon

Pym în mările polare, mări pe care Edgar Poe - mai este oare nevoie să o spunem? - nu le-a văzut niciodată. Edgar Poe descrie în termenii următori ciudata mare: „Căldura apei era atunci cu adevărat nemaipomenită, iar culoarea ei. suferind o alterare rapidă, îşi pierdu curînd transparenţa şi căpătă o nuanţă opacă şi lăptoasă". Să notăm în treacăt că apa devine lăptoasă, după cum spune maî sus Edgar Poe, pierzîndu-şi transparenţa. „în apropiere, continuă scriitorul, marea era de obicei liniştită, niciodată atît de zbuciumată îneît să primejduiască barca,, dar adeseori eram miraţi cînd vedeam, la dreapta şi la stingă noastră, la mai mare sau mai mică distanţă, neaşteptate şi uriaşe valuri..." (p. 270). Trei zile mai tîrziur exploratorul Polului Sud mai scrie: „Căldura apei era excesivă (c vorba totuşi de o apă polară), şi nuanţa sa lăptoasă mai evidentă ca niciodată" (p. 27). Nu mai avem de-a face, după cum vedem, cu marea luată în totalitatea ei, în aspectul ei general, ci cu apa abordată ca

1 Martin Buber, *Je et Tu*, trad. fr. Genevieve Bianquis, p. 40.

materie, ca substanţă ce este totodată caldă şi albă. Este albă pentru că este caldă. înainte de a-i vedea albeaţa, îi simţi căldura.

In mod evident, povestitorul este inspirat nu de o privelişte, ci de o amintire; de o amintire fericită, de cea mai liniştită şi mai calmantă dintre amintiri, de amintirea laptelui hrănitor, a sinului mamei. Totul o dovedeşte, în pagina care se termină evocînd chiar dulcea odihnă a copilului sătul, a copilului care adoarme la pieptul doicii sale. „Iarna polară se apropia - dar fără şirul ei obişnuit de spaime. Simţeam o amorţeală în trup şi în spirit - o uimitoare înclinare către reverie..." Realismul dur al iernii polare este învins. Laptele imaginar şi-a îndeplinit funcţia, amorţind sufletul şi trupul. Din acea clipă, exploratorul este un visător care-şi aminteşte.

Unele imagini directe, adeseori foarte frumoase - frumoase printr-o frumuseţe a lor lăuntrică, printr-o frumuseţe materială - au aceleaşi origini. De exmplu, ce este fluviul pentru Paul Claudel? „Este lichefierea substanţei pămîntului, erupţia apei lichide înrădăcinate în cele mai adînci cute ale sale, a laptelui supt de Ocean" *i*. Şi în acest caz, cine are prioritate? Forma sau materia? Desenul geografic al fluviului cu mamelonul deltei sale sau

lichidul însuşi, lichidul psihanalizei organice, laptele? Şi prin ce mijlocire va *participa* cititorul la imaginea poetului, dacă nu printr-o interpretare esenţial substanţialistă, dinamizând uman delta fluviului lipită de Oceanul care suge la ţîţa-i?

O dată mai mult, vedem că toate marile valori substanţiale, toate mişcările umane valorizate urcă fără dificultate la nivelul cosmic. De la imaginaţia laptelui la imaginaţia Oceanului se poate trece în nenumărate moduri, pentru că laptele este o valoare de imaginaţie care-şi găseşte cu orice prilej posibilitatea de dezvoltare. Tot Claudel scrie: „Şi laptele despre care Isaiia ne spune că este în noi *precum revărsarea mării*" 2. Laptele nu ne-a

1 Paul Claudel, *Connaissance de l'Est*, p. 251.

2 Paul Claudel, *L'Epee et le miroir*, p. 37.

copleşit oare, nu ne-a scăldat într-o fericire fără de margini? Vom găsi, vie, în spectacolul unei torenţiale ploi de vară, caldă şi aducătoare de fecunditate, imaginea unui potop de lapte.

Aceeaşi imagine materială, bine ancorată în sufletul oamenilor, îşi va schimba la nesfârşit formele derivate. Mistral cîntă în *Mireille* (Cîntul al patrulea):

Vengue lou tems que la marino
Abauco sa jie.ro peitrino
Et rcspiro plan plan de touti si mamere...

„Să vină odată vremea cînd marea / îşi va linişti pieptul mîndru / şi va respira încet cu toate ţîţele sale." Iată priveliştea unei mări lăptoase, oare treptat se potoleşte: ea va fi mama cu sini fără de număr, cu inimi fără de număr.

Pentru că este un lapte pentru inconştient, apa este' luată adeseori, în decursul istoriei gîndirii ştiinţifice, drept un principiu eminamente *nutritiv*. Să nu uităm că pentru spiritul preştiinţific nutriţia este o funcţie în primul rîrid' *explicativă* şi nici pe departe o funcţie ce trebuie explicată. De la spiritul preştiinţific la spiritul ştiinţific se va opera o inversiune în explicaţia biologicului şi a chimicului. In spirit ştiinţific, se va încerca explicaţia biologicului prin chimie. Gîndirea preştiinţifică, mai apropiată de gîndirea

inconştientă, explică chimicul prin biologic. Astfel, „ digerarea" substanţelor chimice într-un „digerator" era, pentru un alchimist, o operaţie de o desăvârşită claritate. Chimia, dublată astfel de intuiţii biologice simple, este oarecum de două ori naturală. Ea urcă fără greutate de la microcosm la macrocosm, de la om la univers. Apa care potoleşte setea omului, o potoleşte şi pe cea a pământului. Spiritul preştiinţific gîn-deşte concret imagini pe care noi le luăm drept simple metafore. El gîndeşte cu adevărat că pământul *bea* apa. Pentru Fabricius, în plin secol al XVIII-lea, apa slujeşte ţ Ja a „hrăni pământul şi aerul". Ea trece deci în rîndul(elementelor hrănitoare. Este cea mai mare dintre valorile) materiale elementare.

IV

I

O psihanaliză completă a băuturii ar trebui să prezinte dialectica alcoolului şi a laptelui, a focului şi a apei: Dionysos împotriva Cybelei. Am putea atunci să ne dăm seama că anumite eclectisme din viaţa conştientă, din viaţa civilizată, devin imposibile de îndată ce retrăim valorizările inconştientului, de îndată ce ne referim la valorile prime ale imaginaţiei materiale. De exemplu, în *Henric d'Ofterdingen*, Novalis ne spune (trad. fr. p. 16) că tatăl lui Henric va cere într-o casă „un pahar cu vin *sau* cu lapte". Ca şi cum într-o povestire care implică atâtea mituri, un inconştient dinamizat ar putea şovăi! Ce moliciune hermafrodită! Doar în viaţă, cu acea politeţe care ascunde exigentele prime, poţi cere „un.pahar cu vin *sau* un pahar cu lapte". Dar în vis, în adevăratele mituri, ceri totdeauna ceea ce vrei. Ştii totdeauna ce vrei să bei. Bei totdeauna acelaşi lucru. Un semn infailibil pentru a-l clasifica pe visător este ceea ce bea el în vis.

O psihanaliză a imaginaţiei materiale mai profundă decît studiul de faţă ar trebui să abordeze o psihologie a băuturilor şi a licorilor magice. Acum aproape cincizeci de ani, Maurice Kufferath spunea: „*Băutura dragostei* (*Liebestrank*) este, în realitate, însăşi imaginea marelui mister al vieţii, reprezentarea plastică a iubirii, a insesizabilei sale înfloriri, a puternicii ei deveniri, a trecerii sale de la vis la deplina conştiinţă prin care, în sfîrşit, ne

apare esenţa-i tragică" j. Şi combătîndu-i p-e criticii literari care-i reproşau lui Wagner intervenţia acestui „leac"', Kufferath obiecta, pe bună dreptate: „Puterea magică a băuturii nu joacă nici un rol *fizic*, rolul său este pur *psihologic*" (p. 148). Cuvântul *psihologic* este totuşi unul prea global. Pe vremea cînd scria Kufferath, psihologia nu dispunea de multiplele mijloace de studiu pe care le posedă astăzi. Zona uitării este mult mai diferenţiată decît se credea acum cincizeci de ani. Imaginaţia băuturilor magice este deci susceptibilă de o mare varietate. Nu ne putem propune să o dezvoltăm aici.

1 Maurice Kufferath, *Trisian et lseu.lt*, p. 149.

Sarcina noastră, în această carte, este să insistăm asupra materiilor fundamentale. Să insistăm deci numai asupra băuturii fundamentale.

Intuiţia băuturii fundamentale, a apei hrănitoare ca un lapte, a apei concepute ca element nutritiv, ca element digerat în mod evident, este atît de puternică, încît poate că doar prin apa astfel *maternizată* putem înţelege cel mai bine noţiunea fundamentală de element. Elementul lichid apare atunci ca un ultralapte, ca laptele mumei mumelor. Paul Claudel, în cele *Cinci mari ode* (p. 48), brutalizează oarecum metaforele, pentru a merge tumultuos şi nemijlocit către esenţă.

..Izvoarele voastre nu sânt izvoare, ci elementul însuşi!

Materia primă! Mama, spun, ea îmi trebuie!"

Jocul apelor în Univers e lipsit de importanţă, spune poetul beat de esenţa primă, transformările şi distribuirea apelor nu au nici ele mai multă însemnătate:

„Nu-mi trebuie apele voastre bine orînduite, recoltate de soare, trecute prin filtru şi alambic, împărţite de energia munţilor,

Coruptibile, curgătoare".

Claudel se va îndrepta către elementul lichid ce nu se va mai scurge, ducând dialectica fiinţei în substanţa însăşi. El vrea să apuce elementul în sfîrşit posedat, mîn-gîiat, reţinut, integrat nouă înşine. Heracliteismului formelor vizuale îi urmează puternicul realism al unui fluid esenţial de o moliciune plină, de o căldură egală cu noi înşine şi care totuşi ne încălzeşte,

al unui fluid care se desface în raze multiple, lăsînd totuşi în urma-i bucuria unei posesiuni totale. Este apa reală, laptele matern, mama veşnică, Mama..,...,:..

V

Această valorizare substanţială care face din apă un lapte ce nu seacă niciodată, laptele naturii-mamă, nu este singura ce marchează apa cu o caracteristică profund feminină. în viaţa fiecărui bărbat, sau cel puţin în viaţa visată do fiecare bărbat, apare cea de-a doua femeie: amantă sau soţie. Cea de-a doua femeie va fi şi ea proiectată asupra naturii. Alături de mama-peisaj îşi va afla locul femeia-peisaj. Cele două naturi proiectate vor putea interfera sau coincide. Dar în unele cazuri vor putea fi diferenţiate. Vom arăta un caz în care proiecţia femeii-natură este foarte netă. Un vis al lui Novalis ne va aduce noi argumente în sprijinul afirmării substan-ţialismului feminin al apei.

După ce şi-a înmuiat mâinile şi umezit buzele într-un bazin întîlnit în vis, Novalis este cuprins de o „dorinţă fără seamăn de a ss scălda". Nici o *viziune* nu-l îndeamnă la asta. Ci numai însăşi *substanţa* pe care a atins-o cu mîinile şi cu buzele. Ea îl îndeamnă *material*, în virtutea unei participări magice, parcă.

Visătorul se dezbracă şi coboară în bazin. Numai atunci apar imaginile. Ele ies din materie, năseîndu-se, ca dintr-o sămânţă, dintr-o realitate senzuală primitivă, dintr-o beţie ce nu ştie încă să se proiecteze: „Din toate părţile ţâşneau imagini necunoscute care se contopeau una ou cealaltă, devenind fiinţe vizibile şi în-eonjurîn-du-l [pe visător], astfel încât fiecare undă a minunatului element se lipea de el ca un dulce şîn. S-ar fi zis că în acel val se topise un grup de fete încântătoare care, pentru o clipă, redeveneau trupuri în atingere cu tânărul bărbat" *l*.

Admirabilă pagină, punînd în evidenţă o imaginaţie profund materializată, în care apa - în volumul, în masa ei - şi nu numai în simpla feerie a răsfrângerilor sale, apare ca o *tînără fată topită*, ca o *esenţă lichidă de tînără fată*,, „eine Auflosung reizender Mădchen".

Formele feminine se vor naşte din însăşi substanţa apei, în contact cu

pieptul bărbatului, când, se pare, se va preciza dorinţa acestuia. Dar *substanţa voluptuoasă* există înainte de formele voluptăţii.

Am ignora una dintre caracteristicile originale ale imaginaţiei lui Novalis, dacă ne-am grăbi să-i atribuim un *complex al lebedei*. Pentru a o face, ar trebui să

1 Novalis, *Henri d'Ojterdingen*, trad. fr. Albert, p. 9.

avem dovada că imaginile primitive sînt imagini vizibile. Or, viziunile nu par a fi active. Incîntătoarele fete tinere se topesc curînd din nou în elementul acvatic, iar visătorul, „îmbătat de fericire", îşi continuă călătoria, fără să trăiască vreo aventură cu tinerele şi efemerele fete.

Fiinţele din visul lui Novalis nu există deci decît atunci cînd le atingi, apa devine femeie numai cînd se atinge de pieptul bărbatului, ea nu oferă imagini îndepărtate. Acest caracter fizic foarte ciudat al anumitor vise ale lui Novalis ar merita un nume, după părerea noastră. în loc să spunem că Novalis este un *Vizionar* care vede invizibilul, am spune mai curînd că este *Cel care Pipăie*, cel care atinge ceea ce nu poate fi atins, Impalpabilul, irealul. El coboară mai adânc decît toţi visătorii. Visul său este un vis într-un vis, nu în sensul eterat, ci în sensul profunzimii. El adoarme în chiar somnul lui, el trăieşte un somn în somn. Cine n-a dorit oare, dacă nu cumva chipr a trăit, acest al doilea somn, într-o criptă mai ascunsă? Atunci fiinţele din vis se apropie mai mult de noi, vin să ne atingă, vin să trăiască în carnea noastră, ca un foc înăbuşit.

Aşa cum am mai arătat în *Psihanaliza focului*, imaginaţia lui Novalis este controlată de un *calorism*, adică de dorinţa unei substanţe calde, molatice, încropite, învăluitoare, protectoare, de nevoia unei materii care să înconjure întreaga fiinţă, pătrunzând-o în adîncime. Este o imaginaţie ce se dezvoltă în profunzime. Fantomele ies din substanţă ca forme vaporoase, dar pline, ca fiinţe efemere, dar pe care le-am putut atinge, cărora le-am comunicat ceva din căldura profundă a vieţii intime. Toate visele lui Novalis poartă semnul acestei profunzimi. Visul în care Novalis găseşte această apă miraculoasă, apa alcătuită din tinere fete, apa care face din tînără fată o *substanţă*, nu este un vis cu orizont larg, cu largă vizibilitate. Lacul

miraculos, lacul care-şi păstrează cu străşnicie căldura, dulcea-i căldură, se află în adîncul unei grote, în sînul pămîntului. Imaginile vizuale care se vor naşte dintr-o apă atît de profund valorizată nu vor avea de altminteri nici o consistenţă; ele se vor topi una în cealaltă, păstrînd totodată semnul hidric şi caloric al originii lor. Va rămâne doar materia. Pentru o asemenea imaginaţie, totul se pierde în domeniul imaginii formale., nimic nu se pierde în domeniul imaginii materiale. Fantomele născute cu adevărat din substanţă n-au nevoie să-şi ducă acţiunea pînă foarte departe. Deşi apa este lipită de visător „ca un dulce sîn", visătorul nu-i va cere mai mult... El se bucură, într-adevăr, de posesiunea substanţială. Cum să nu simtă deci un anumit dispreţ faţă de forme? Formele sînt ca nişte veşminte; nuditatea prea bine desenată este glacială, închisă, zăvorită în liniile ei. Prin urmare, pentru visătorul *calorizat*, imaginaţia este numai o *imaginaţie materială*. El visează]a materie, avînd nevoie de căldura ei. Ce importanţă mai pot avea viziunile fugitive, cînd, în taina nopţii, în singurătatea unei grote întunecoase, stăpîneşti realul în esenţa lui, cu greutatea, cu viaţa lui substanţială!

Asemenea imagini materiale, blînde şi calde, încropite şi umede, ne lecuiesc. Ele aparţin acelei medicini imaginare, acelei medicini atît de oniric adevărate, atît de puternic visate, încît păstrează o influenţă considerabilă asupra vieţii noastre inconştiente. Timp de secole, sănătatea a fost văzută ca un echilibru între „umiditatea radicală"" şi „căldura naturală''. Un autor din vechime,. Lessius (mort în 1623), se exprimă astfel: „Aceste două principii ale vieţii se consumă treptat. Pe măsură ce diminuează umiditatea radicală, diminuează şi căldura, şi de îndată ce unul dintre ele s-a consumat, celălalt se stinge ca o lampă". Apa şi căldura sînt cele două bunuri vitale ale noastre. Trebuie să ştim să le economisim. Trebuie să înţelegem că unul îl temperează pe celălalt. Se pare că visele Iui Novalis şi toate reveriile sale au căutat la nesfârşit unirea dintre o umiditate radicală şi o căldură difuză. Putem explica astfel frumosul echilibru oniric al operei sale. Novalis a cunoscut un vis hărăzit cu o admirabilă sănătate, un vis care dormea bine.

Visurile lui Novalis merg pînă la o asemenea adîn-cime, încît pot să pară

excepţionale. Totuşi, căutînd puţin, căutând *sub imaginile formale*, ani putea găsi o primă schiţă a lor în anumite metafore. De exemplu, într-un rînd de Ernest Renan vom recunoaşte urma fantasmei novalisiene. într-adevăr, în ale sale *Studii de istorie religioasă* (p. 32), Renan comentează epitetul atribuit fluviului *-/jxXXnzip^eyoq* (cu frumoasele fecioare), spu-nând cu deplină linişte că valurile lui „se preschimbau în tinere fete". Ori pe ce parte am privi imaginea această, nu-i vom găsi *rUci o trăsătură formală*. Nici un desen nu o poate legitima. Nici un psiholog al imaginaţiei formelor nu o poate explica. Ea nu poate fi. explicată decît prin imaginaţia materială. Valurile îşi capătă albeaţa şi limpezimea printr-o materie lăuntrică. Această materie este *tînăra fată dizolvată*. Apa şi-a însuşit proprietatea substanţei feminine dizolvate. Cine vrea o apă imaculată, să topească în ea fecioare. Cine vrea mările Melaneziei,.să topească în ele negrese.

Vom găsi urmele acestui element material în anumite rituri de cufundare în apă a fecioarelor. Saintyves arată (*loc. cit*., p. 205) că la Magni-Lambert, pe Coasta de Aur, „pe vreme de secetă îndelungată, nouă tinere fete intrau în fîntîna Cruanne şi o goleau cu totul, spre a aduce ploaia". Şi Saintyves adaugă: „Ritul de cufundare în apă este întovărăşit aici de o purificare a izvorului prin mijlocirea unor fiinţe pure... Aceste/tinere fete care coboară în fîntînă sînt fecioare..." Ele silesc apa să fie pură, printr-o „constrîngere reală'*, printr-o participare materială.

In *Ahasverus* de Edgar Quinet (p. 228) putem găsi de asemenea o impresie care se apropie de o imagirfe vizuală, dar a cărei *materie* se înrudeşte cu materia no-vahsiană. „De cîte ori, înotînd într-un golf îndepărtat, am strâns cu patimă valul la piept! Apa atârna despletită de gîtul meu, spuma îmi săruta buzele. în juru-mi ţâşneau seîntei înmiresmate." După cum vedem, „forma feminină" nu s-a născut încă, dar ea se va naşte, căci „materia feminină" este aici pe de-a-ntregul. Un val pe care-l „strîngi': la sîn cu atîta iubire seamănă îndeaproape cu un sîn ce palpită.

Nu sîntem totdeauna sensibili la viaţa unor asemenea imagini, nu le primim *nemijlocit*, în aspectul lor strict material, tocmai pentru că

imaginaţia materială nu s-a bucurat din partea psihologilor de atenţia pe care o merită, întreaga noastră educaţie literară se mulţumeşte să cultive imaginaţia formală, imaginaţia clară. Pe de altă parte, cum visele sînt cel mai adeseori studiate doar în dezvoltarea formelor lor, nu ne dăm seama că ele sînt mai ales *o viaţă mimată a materiei*, o viaţă puternic înrădăcinată în elemnetele materiale. O dată cu succesiunea formelor, nu avem nimic din ceea ce ne trebuie pentru a măsura *dinamica* transformării. Putem cel mult să descriem această transformare, din exterior, ca pe o pură cinetică. Această cinetică nu poate aprecia, din interior, forţele, presiunile, aspiraţiile. Nu putem înţelege dinamica visului, dacă o separăm de dinamica elementelor materiale modelate de vis. Abordăm mobilitatea formelor visului dintr-o perspectivă inadecvată dacă uităm de dinamismul lui interior. De fapt formele sînt mobile pentru că inconştientul se dezinteresează de ele. Inconştientul este *legat* de domeniul imaginilor, supunîndu-se unei legi dinamice, prin viaţa în profunzime a unui element material. Visul lui Novalis este un vis alcătuit prin meditarea unei ape care-l învăluie şi-l pătrunde pe visător, a unei ape care aduce cu ea o plăcere caldă şi masivă, o plăcere ce acţionează atît prin volum cît şi prin densitate. Este o încântare nu prin imagini, ci prin substanţe. Iată de ce putem folosi visul novalisian ca pe un narcotic miraculos. El este aproape o substanţă psihică ce calmează orice psihic agitat. Dacă vrem să medităm ^aşa cum trebuie asupra paginii din Novalis pe care arn citat-o, va trebui să recunoaştem că ea aduce o nouă lumină în înţelegerea unui punct important din psihologia visului.

VI

In visul lui Novalis există şi o trăsătură abia arătată, dar această trăsătură este totuşi activă şi de aceea trebuie să-i conferim sensul plenar, spre a avea o psihologie completă a *visului acvatic*. Visul lui Novalis aparţine, într-adevăr, marii categorii a *visurilor legănate*. Cînd intră în apa miraculoasă, prima impresie a visătorului e că „se odihneşte printre nori, în purpura serii". Ceva mai tîrziu, va crede că stă „întins pe o pajişte moale". Care-i atunci adevărata materie ce-l poartă pe visător? Ea nu-i nici norul,

nici pajiştea cea moale, ci apa. Norul şi pajiştea sînt expresii; apa este impresia. In visul lui Novalis, ea stă în centrul experienţei, eontinuînd să-l legene pe visător cînd acesta se odihneşte pe mal. Este un exemplu de acţiune permanentă a unui element material oniric.

Din cele patru elemente, doar apa este cea care leagăj doar ea este *elementul care leagănă*. Este încă o trasăm tură a feminităţii sale: ea leagănă ca o mamă. Incon-j ştientul nu formulează principiul lui Arhimede, ci îl tră-f ieste. în visele sale, cel care se scaldă şi nu caută nimic; cel care nu se trezeşte strigînd: „Evrika!" precum un psihanalist uimit în faţa celor mai mărunte descoperiri, cel care se scaldă deci, regăsindu-şi în timpul nopţii „mediul", iubeşte şi cunoaşte imponderabilitatea cucerită în apă; el se bucură de ea nemijlocit, ca de o cunoaştere prin vis, ca de o cunoaştere - după cum vom vedea îndată - ce-i deschide un infinit.

Barca leneşă dă aceleaşi plăceri, trezeşte aceleaşi reverii. Ea oferă, spune Lamartine *i* fără să ezite, „una dintre cele mai misterioase voluptăţi ale naturii". Nenumărate referinţe literare ne pot dovedi cu uşurinţă că barca vrăjită, barca romantică este, în unele privinţe, un leagăn recucerit. îndelungi ceasuri nepăsătoare şi liniştite, îndelungi ceasuri cînd, culcaţi pe fundul bărcii singuratice, contemplăm cerul, cărei amintiri ne redaţi? Toate imaginile sînt absente, cerul este vid, dar mişcarea e aici, vie, lină, ritmată - o mişcare aproape imobilă, tăcută. Apa ne poartă. Apa ne leagănă. Apa ne adoarme. Apa ne redă mamei noastre.

Imaginaţia materială îşi pune de altfel semnul specific pe o temă atît de generală, atît de puţin formal circumstanţiată ca visul'legănat. Legănarea pe valuri este.]' pentru visător, prilejul unei reverii specifice, al unei reverii care se adînceşte, devenind monotonă. Michelet a|,; observat asta în mod indirect: „Nici loc şi nici timp; nici un punct anume asupra căreia atenţia să se poată fixa; dar atenţia nici nu mai există. Profundă este reveria, din ce în ce mai profundă... un ocean de vise pe

1 Lamartine, *Confidences*, p. 151.

un moale ocean de ape" '. Michelet, prin această imagine., vrea să zugrăvească felul cum căpătăm o deprindere care ne destinde gîndirea.

Putem răsturna perspectiva metaforică, deoarece cu adevărat viaţa legănată de apă ne destinde gîndirea. Vom înţelege atunci că reveria în barcă nu este aceeaşi cu reveria într-un rocking-chair. Această reverie în barcă determină o deprindere de a visa specială, o reverie care este cu adevărat o deprindere. Am înlătura un element important din poezia lui Lamartine dacă am ignora deprinderea de a visa legănat de valuri. Această reverie are uneori o intimitate de o stranie profunzime. Balzac nu ezită să spună: „Voluptuoasa legănare a unei bărci imită vag gîndurile ce plutesc într-un suflet" 2. Frumoasă imagine a gîndirii destinse şi fericite f

Ca toate visele şi reveriile legate de un element material, de o forţă naturală, reveriile şi visele *legănate* proliferează. După ele vor veni alte vise care vor continua această impresie de o prodigioasă blândeţe. Ele vor conferi fericirii gustul infinitului. Lîngă apă, pe apă învăţăm să plutim pe nori, să înotăm în cer. Balzac mai» scrie, în aceeaşi pagină: „Rîul era precum o cărare pe care zburam". Apa ne invită la călătoria imaginară. La- | martine, de asemenea, exprimă această continuitate ma-terială dintre apă şi cer cîncl, „cu ochii rătăcind peste imensitatea luminoasă a apelor, care se confunda cu luminoasa imensitate a cerului", el nu mai ştie unde începe cerul şi unde sfîrşeşte lacul: „Mi se părea că înot eu însumi în văzduhul pur şi că mă scufund în oceanul universal. Dar bucuria lăuntrică în care înotam era de mii de ori mai infinită, mai luminoasă şi mai de necuprins-decît atmosfera cu oare mă confundam astfel" 3.

Pentru a surprinde adevăratele dimensiuni psihologice ale unor asemenea texte, nu trebuie să uităm nimic. Omul este *transportat* pentru că este *purtat*. El zvîcneşte către cer, pentru că, prin reveria-i preafericită, este cu adevărat *mai uşor*. Toate imaginile se însufleţesc cînd ai beneficiat de o imagine materială puternic dinamizată,,

1 Michelet, *Le Pretre*, p. 222.

2 Balzac. Le *Lys dans la vallee*, ed. Calmann-Levy, p. 221.

3 Lamartine. *Ravhaeî*, XV.

,-înd imaginezi cu substanţa şi viaţa fiinţei. Novalis trece astfel de ia *visul legănat* la *visul purtat*. Pentru Novalis,. Noaptea însăşi este o materie care ne

poartă, un ocean *ce* ne leagănă viaţa: „Noaptea te poartă ca o mamă" *l. f*

1 Novalis, *Les Hymnes ă la nuit*, trad. fr. Ed. Stock, p. 81..

Capitolul VI

PURITATE ŞI PURIFICARE. MORALA APEI

„Tot ce-şi doreşte inima se poate totdeauna reduce la figura apei."

PAUL CLAUBEL, Poziţii şi propoziţii, II, p. 235.

Nu avem, fireşte, intenţia să tratăm în toată amploarea ei problema purităţii şi a purificării. Ea ţine astăzi de filosofia valorilor religioase. Puritatea este una dintre categoriile fundamentale ale valorizării. Am putea poate chiar să simbolizăm toate valorile prin puritate. Vom găsi un rezumat foarte condensat al acestei importante probleme în cartea lui Roger Caillois, *Omul şi sacrul*. Scopul nostru, aici, este mai limitat. Lăsînd deoparte tot ceea ce are legătură cu puritatea rituală, şi fără să ne ocupăm de riturile formale ale purităţii, vrem să arătăm mai ales că *imaginaţia materială* găseşte în apă materia pură prin excelenţă, materia pură în mod firesc. jApa se oferă deci ca un simbol natural pentru puritate;| ea conferă sensuri precise unei psihologii prolixe a purificării. Am vrea să schiţăm tocmai această psihologie legată de modele materiale.

Fără îndoială, temele sociale, aşa cum au arătat din plin sociologii, sînt la originea marilor categorii ale valorizării - altfel spus, adevărata valorizare este de esenţă socială; ea este făcută din valori ce vor să se schimbe între ele, care au o marcă ştiută de toţi membrii grupului şi desemnată ca atare pentru toţi. Dar credem că trebuie să luăm în considerare şi o valorizare a reveriilor nemărturisite, a reveriilor visătorului care fuge de societate, vrînd să-şi ia drept unic tovarăş lumea. Desigur, această singurătate nu-i totală. Visătorul izolat păstrează mai ales valori onirice legate de limbaj; el păstrează poezia proprie limbajului rasei sale. Cuvintele pe care le aplică lucrurilor poetizează lucrurile, le valorizează spiritual într-un sens care nu se poate sustrage cu desăvîrşire tradiţiilor. Pînă şi poetul cel mai novator, şi care exploatează reveria cea mai eliberată de habitudinile sociale, aduce în poemele sale germeni ce vin din fondul social al limbii. Dar formele şi cuvintele nu constituie întreaga poezie. Pentru a le înlănţui, este neapărată

nevoie de anumite teme materiale. In această carte noi trebuie să dovedim tocmai că anumite materii îşi aduc în noi puterea onirică, un fel de soliditate poetică ce conferă unitate adevăratelor poeme. Dar lucrurile ne ordonează ideile, materiile elementare ne ordonează visele. Materiile elementare ne primesc, şi ne conservă, şi ne exaltă visele. Nu-ţi poţi depune *idealul de puritate* oriunde, în orice materie. Oricît de puternice ar fi riturile de purificare, este normal ca ele să se adreseze unei. materii care să le poată simboliza. Apa limpede este o tentaţie constantă pentru simbolismul facil al purităţii. Fiecare om găseşte această imagine naturală, fără a avea nevoie de o călăuză sau de o convenţie socială. O fizică a imaginaţiei trebuie deci să ţină seama de această descoperire naturală şi directă. Ea trebuie deci să examineze cu atenţie această atribuire de *valoare* unei experienţe materiale care se arată astfel a fi mai importantă decît o experienţă obişnuită.

în problema precisă şi limitată pe care o tratăm în această carte, există aşadar pentru noi o îndatorire metodologică ce ne obligă să lăsăm deoparte trăsăturile sociologice ale ideii de puritate. Voi fi deci foarte prudent şi aici, aici mai ales, în utilizarea datelor mitologiei. Nu mă voi servi de aceste date decît cînd le voi simţi acţio-nînd încă foarte puternic în opera poeţilor sau în reveria solitară. Voi reduce astfel totul la psihologia actuală, în timp ce formele şi conceptele se sclerozează foarte repede, imaginaţia materială rămîne o forţă care acţionează în actualitate. Numai ea poate reînvia întruna imaginile tradiţionale; numai ea însufleţeşte întruna anumite forme mitologice străvechi. Ea însufleţeşte aceste forme, transformîndu-le. O formă nu se poate transforma de la sine. Faptul de a se transforma îi contrazice fiinţa. Cînd întâlnim o transformare, putem fi siguri că. sub jocul formelor, operează o imaginaţie materială. Cultura ne transmite forme şi, prea adeseori, cuvinte. Dacă am şti să regăsim, în ciuda culturii, ceva din reveria naturală, ceva din reveria în faţa naturii, am înţelege că simbolismul este o putere materială. Reveria noastră personală ar reforma în mod cu totul firesc simbolurile atavice, pentru că simbolurile atavice sînt simboluri naturale. O dată mai mult, trebuie să înţelegem că visul este o forţă a naturii. Nu poţi cunoaşte puritatea fără s-o visezi: iată un lucru pe care vom

avea prilejul să-l mai spunem. Şi n-o poţi visa cu putere fără să-i vezi semnul, dovada, substanţa în natură.

II

Dacă trebuie să fim foarte prudenţi în folosirea documentelor mitologice, cu atît mai mult trebuie să refuzăm orice referire la cunoaşterea raţională. Nu poţi studia psihologia imaginaţiei întemeîndu-te, ca pe o necesitate primă, pe principiile raţiunii. Acest adevăr psihologic, adeseori ascuns, ne va apărea cu toată evidenţa în legătură cu problema pe care o tratăm în acest capitol.

Pentru un spirit modern, diferenţa dintre o apă pură şi o apă impură este întru totul raţionalizată. Este de domeniul chimiştilor şi al igieniştilor: o inscripţie deasupra unui robinet arată că acea apă este potabilă. Şi totul este spus, orice scrupul dispare astfel. Un spirit raţionalist - cu puţine cunoştinţe de psihologie, aşa cum îl formează cultura clasică - meditînd asupra unui text vechi, îşi proiectează cunoaşterea precisă - ca pe o lumină recurentă - asupra datelor textului. Fără îndoială, el îşi dă seama că acele cunoştinţe despre puritatea apei erau deficitare. Dar crede că ele corespund totuşi unor experienţe bine specificate, foarte clare. în aceste condiţii, lecturile de texte vechi sînt adeseori *interpretări prea inteligente*. Cititorul modern aduce prea adeseori un omagiu autorilor din vechime pentru „cunoştinţele lor naturale". El uită că acele cunoştinţe pe care le credem „nemijlocite" sînt implicate într-un sistem care poate fi foarte-artificial; el uită şi că acele „cunoştinţe naturale" sînt implicate în reverii „naturale". Un psiholog al imaginaţiei trebuie să regăsească tocmai aceste reverii. Cînd interpretăm un text aparţinînd unei civilizaţii dispărute, ar trebui să reconstituim mai ales *reveriile* acestea. Ar trebui nu numai să cîntărim faptele, dar şi să determinăm ponderea viselor. Căci, în ordinea literară, totul este visat înainte de a fi văzut, fie şi cea mai simplă descriere.

Să citim, de exemplu, acest vechi text scris cu opt sute de ani înaintea erei noastre de Hesiod: „Să nu urinaţi niciodată acolo unde rîurile se varsă în mare, şi nici acolo unde izvorăsc: feriţi-vă să faceţi asta" '. Hesiod adaugă chiar: „Să nu vă faceţi acolo nici alte nevoi:: ar fi la fel de funest". Pentru a

explica aceste prescripţii, psihologii care pretind că vederile utilitare au o caracteristică nemijlocită vor găsi pe dată anumite argumente: ei şi-l vor închipui pe Hesiod preocupat de preceptele igienei elementare. Ca şi cum ar exista pentru om o *igienă naturală*! Dar există măcar o igienă absolută? Căci sînt atîtea feluri de a fi sănătos!

De fapt, numai explicaţiile psihanalitice pot descifra corect interdicţiile pronunţate de Hesiod. Dovada nu se află departe. Textul pe care l-am citat se găseşte pe aceeaşi pagină cu altă interdicţie; „Să nu urinaţi în picioare, cu faţa spre soare". Această prescripţie nu are, In mod evident, nici o semnificaţie utilitară. Practica pe care o interzice nu riscă să profaneze puritatea luminii în acest caz, explicaţia care este valabilă pentru un alineat este valabilă şi pentru celălalt. Protestul viril împotriva soarelui, împotriva simbolului tatălui este bine cunoscut de psihanalişti. Interdicţia care apără soarele de ultragiu ocroteşte şi rîul. Aceeaşi regulă de morală primitivă apără aici maiestatea paternă a soarelui şi maternitatea apei.

Hesiod, *Lcs Travaux* <?,' *Ies jours*, trad. fr. Waltz, p. 127.

Această interdicţie este necesară - şi rămâne şi acum necesară - în virtutea unui impuls inconştient permanent, o chemare la profanare. Cîte fîntîni spurcate nu întîlnim pe la noi pe la ţară! Nu-i vorba totdeauna de o răutate bine definită, ce se bucură dinainte de descumpănirea drumeţilor însetaţi. „Crima" ţinteşte mult mai departe, nefiind îndreptată doar împotriva oamenilor. în anumite trăsături ale ei descoperim o nuanţă de sacrilegiu. E un ultragiu adus naturii-mamă.

De aceea, în legende, numeroase sînt pedepsele aplicate trecătorilor grosolani de către puterile naturii personificate. Iată, de exemplu, o legendă din partea de jos a Normandiei, povestită de Sebillot: „Zînele care-au surprins vreun necioplit ce le-a murdărit fîntîna, s-au adunat la sfat: «Ce-i doreşti, soră, celui care ne-a tulburat apa? - Să ajungă mut. - Şi tu, soră? - Să meargă tot cu gura deschisă şi să înghită muşte. - Şi tu soră? - Să tragă la tot pasul o băşină»„ 1.

Asemenea poveşti şi-au pierdut influenţa asupra inconştientului, forţa lor onirică. Ele nu mai sînt transmise decît cu un surîs pe buze, pentru

pitorescul lor. Nu mai pot deci să ne apere fîntînile. Să observăm, de altfel, că prescripţiile de igienă publică ce se dezvoltă într-o atmosferă raţională nu pot înlocui poveştile. Pentru a lupta împotriva unui impuls inconştient ar fi nevoie de o poveste *activă*, de o *fabulă* care ar fabula pe însuşi axul impulsurilor onirice.

Aceste impulsuri onirice nu ne dau pace, în bine şi în rău; simpatizăm obscur cu drama purităţii şi a impurităţii apei. Cine nu simte, de exemplu, o repulsie specială, iraţională, inconştientă, directă pentru un rîu murdar? Sau pentru rîul murdărit de canalele ce se scurg în el şi de uzine? Această mare frumuseţe naturală pângărită de oameni trezeşte în noi o mare scârbă. Huysmans a folosit această repulsie, această scârbă pentru a radicaliza tonul vehement al anumitor imprecaţii Şi a da o coloratură demoniacă anumitor tablouri. De exemplu, el a arătat deznădejdea modernei Bievre, a unei Bievre pângărite de Oraş: „Acest riu în zdrenţe", „acest straniu

1 Sebillot, *Le Folk-Lore de la France*, t. II, p. 201.

rîu, unde se scurg toate murdăriile, această cloacă de culoarea ardeziei şi a plumbului topit, umflîndu-se ici-colo prin unduiri verzui, înstelată cu scuipaţi tulburi, care gîlgîie pe stăvilar şi se pierde, horcăind, în găurile unui zid. Pe alocuri, apa pare beteagă şi roasă de lepră; stă nemişcată, apoi îşi clatină funinginea curgătoare, reluîn-du-şi mersul încetinit de noroaie" *x*. „Rîul Bievre nu-i decît o grămadă de gunoi în mişcare." Să remarcăm în treacăt aptitudinea apei de a accepta metaforele organice. Multe alte pagini ar putea astfel oferi dovada - prin absurd - a *valorii inconştiente* atribuite unei ape pure. După pericolele care ameninţă o apă pură, o apă cristalină, putem măsura fervoarea cu care întâmpinăm, în prospeţimea şi tinereţea lor, râul, izvorul, fluviul, toată această rezervă de limpezime naturală. Simţim că metaforele limpezimii şi ale prospeţimii continuă să aibă o viaţă sigură, de îndată ce sînt legate de realităţi atât de nemijlocit valorizate.

III

Bineînţeles, experienţa naturală şi completă a purităţii reţine incă factori mai senzuali, mai apropiaţi de visul material decât de datele vederii, decât de datele simplei contemplări, pe care lucrează retorica lui Huysmans.

Pentru a înţelege bine preţul unei ape pure, trebuie să te fi revoltat din adâncul setei tale inşelate, după ce ai mers o Întreagă zi de vară, împotriva podgoreanului ce a lăsat să putrezească un coş de răchită în izvorul familiar, împotriva tuturor profanatorilor - aceşti Atila ai izvoarelor - care, cu sadică bucurie, tulbură apa rîu-lui după ce au băut din ea. Mai mult decît oricare altul, omul ogoarelor cunoaşte preţul unei ape pure, pentru că el ştie că puritatea aceasta este ameninţată şi, de asemenea, pentru că mai ştie şi să bea apa limpede şi proaspătă la momentul potrivit, în rarele clipe când şi ceea ce este insipid are gust şi cind fiinţa întreagă doreşte apa pură.

1 J. K. Huysmans, Croquis *parisiens*. A *Vau l'eau*. Un *Di-lemme*, Paris, 1905, p. 85.

în opoziţie cu această plăcere simplă, dar totală, vom putea face psihologia metaforelor uimitor de diverse şi multiple ale apei amare şi sărate, ale apei rele. Aceste metafore se unifică într-o repulsie care ascunde nenumărate nuanţe. O simplă referinţă la gîndirea preştiinţi-fică ne va face să înţelegem complexitatea *esenţială* a unei impurităţi greşit raţionalizate. Să notăm mai întîi însă că nu tot astfel stau lucrurile în plan ştiinţific actual: o analiză chimică actuală desemnează o apă rea, o apă nepotabilă printr-un calificativ precis. Dacă analiza dezvăluie un defect, se va putea spune că apa are mult sulfat de calciu, sau este calcaroasă, sau e plină de bacili. Dacă defectele se acumulează, epitetele se prezintă tot ca nişte elemente *juxtapuse*; ele rămîn izolate; au fost găsite prin experienţe separate. Dimpotrivă, spiritul preştiinţific - ca şi inconştientul - *aglomerează* adjectivele. Astfel, autorul unei cărţi din secolul al XVIII-lea, după ce a cercetat o apă rea, îşi *proiectează* judecata - dezgustul - pe şase epitete se spune despre apă că este totodată „amară, nitroasă, sărată, sulfuroasă, bituminoasă, rău mirositoare". Ce altceva sînt aceste adjective decît injurii? Ele corespund mai curînd unei analize psihologice a repulsiei decît analizei obiective a unei materii. Ele reprezintă suma grimaselor unui om care a băut din acea apă. Nu reprezintă - aşa cum prea uşor cred istoricii ştiinţelor - o sumă de cunoştinţe empirice. Sensul căutării preştiinţifice nu va fi bine înţeles -decît după ce vom fi studiat psihologia cercetătorului. După cum

vedem, impuritatea, din punctul de vedere al inconştientului, este totdeauna multiplă, colcăitoare; «ea are o nocivitate polivalentă; vom înţelege aşadar de ce apa impură poate fi acuzată de toate fărădelegile. Dacă, pentru spiritul conştient, ea este un simplu simbol al răului, sau un simbol extern, pentru inconştient e obiectul unei simbolizări active, pe de-a-ntregul lăun-"trice, substanţiale. Pentru inconştient, apa impură este un receptacol al răului, un receptacol deschis tuturor relelor; e o substanţă a răului.

De aceea, apa cea rea va putea fi învinuită de toate; fărădelegile, putînd fi transformată într-o apă *malefică*; altfel spus, prin ea, răul va putea căpăta o formă activă.l:

Ascultăm astfel de necesităţile imaginaţiei materiale, care are nevoie de o substanţă pentru a înţelege o acţiune. In apa devenită malefică este de ajuns să existe un semn: ceea ce e rău sub un aspect, printr-una din trăsăturile^ sale, devine rău în totalitate. Răul trece de la calitate la substanţă.

Ne explicăm deci cum pînă şi cea mai mică impuritate devalorizează total o apă pură. Ea este prilejul unui maleficiu, primind firesc o gîndire răufăcătoare. Axioma morală a purităţii absolute, distrusă pentru totdeauna de-o gîndire nesănătoasă, este perfect simbolizată de o apă care şi-a pierdut ceva din limpezime şi prospeţime.

Examinînd cu o privire atentă, hipnotizată, impurităţile apei, întrebînd apa aşa cum întrebi o conştiinţă» vom putea spera să citim destinul unui om. Anumite procedee de hidromancie se referă la norii ce plutesc pe o apă în care am turnat un gălbenuş de ou ' sau la substanţele lichide în care apar dîre arborescente, foarte ciudate de altminteri.

i Există oameni care visează privind într-o apă tulbure. Ei se minunează în faţa apei negre dintr-un şanţ, a apeî în care bolborosesc bule de aer, a apei a cărei substanţă e străbătută de vinişoare, a apei în care nămolul se ridică-la suprafaţă parcă singur. Atunci s-ar părea că apa visează, acoperindu-se cu o vegetaţie de coşmar. Această vegetaţie onirică este indusă prin reveria care contemplă plantele acvatice. Flora acvatică este, pentru anumite suflete, un adevărat exotism, o tentaţie de a visa un

altundeva, departe de florile soarelui, departe de viaţa limpede. Numeroase sînt visele impure care înfloresc în apă, care se desfăşoară greoi pe apă, precum marea mînă palmată a nufărului. Numeroase sînt visele impure prin mijlocirea cărora omul adormit simte cum circulă în el însuşi, în jurul lui însuşi curenţi negri şi noroioşi, Styxuri cu unde grele încărcate cu rău. Şi inima noastră este-tulburată de această dinamică a negrului. Şi ochiul nostru adormit urmăreşte întruna, negru pe negru, această, devenire a negrului.

1 Cf. Coljin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, art. *Oomancie*^

Maniheismul apei pure şi al apei impure e departe de a fi un maniheism echilibrat. Balanţa morală atîrnă, neîndoielnic, de partea purităţii, de partea binelui. Apa este purtată către bine. Sebillot, care a cercetat un mare număr de texte referitoare la folclorul apei, este impresionat de numărul mic de fîntîni blestemate. „Diavolul este arareori în relaţie cu fîntînile şi foarte puţine îi poartă numele, în timp ce foarte multe poartă numele unui sfînt sau al unei zîne" *.

IV

Nu trebuie însă nici să ne grăbim a acorda o bazai raţională numeroaselor teme ale purificării prin apă. A te purifica nu înseamnă doar a te curaţi. Şi nimic nu/ ne autorizează să vorbim despre nevoia de curăţenie ca despre o nevoie primitivă, pe care omul ar fi avut-o datorită înţelepciunii sale native. Sociologi foarte pri-j cepuţi se lasă amăgiţi de această iluzie. Astfel, Edward „Tylor, după ce a amintit că zuluşii fac numeroase ablu-ţiuni ca să se purifice după ce au asistat la o înmor-mîntare, adaugă: „Trebuie să observăm că aceste practici au căpătat în cele din urmă o semnificaţie oarecum distinctă în raport cu cea pe care o comportă simpla curăţenie" 2. Dar, pentru a afirma că unele practici „au căpătat în cele din urmă o semnificaţie" diferită de sensul lor originar, ar trebui să putem aduce în sprijin documente privitoare la acest sens originar. Or, adeseori, nimic nu ne îngăduie să surprindem în arheologia obiceiurilor acest sens originar care pune în mişcare o practică utilă, raţională, sănătoasă. Tylor însuşi ne oferă dovada unei purificări prin apă

care nu are nici un raport cu preocuparea pentru curăţenie: „Cafrii care se spală pentru a se purifica de o pîngărire stabilită printr-o convenţie nu se spală niciodată în viaţa obişnuită". Am pu-

1 Sebillot, *loc. cit.*, t. II, p. 186.

2 Edward B. Tylor, La *Civilisalion primitive*, trad. fr., II, pp. 556-557.:

tea deci enunţa acest paradox: *un* cajru *nu-şi_spală tnipuljlecit atunci cînd are sufletiitlrnTrWar*. Credem prea u;f6r"clF~popoarele care ţin la purificarea prin apă se îngrijesc de o curăţenie igienică. Tylor mai face şi următoarea remarcă: „Credinciosul persan duce atît de departe principiul (purificării), încît, pentru a curaţi prin ablu-ţiuni tot felul de pîngăriri, ajunge să-şi spele ochii, el poartă totdeauna cu el un ulcior plin cu apă, pentru a-şi putea face abluţiunile; totodată, populaţia ţării moare pentru că nu respectă legile cele mai simple ale igienei, şi putem vedea adeseori un credincios pe margmea unui mic bazin în care mulţi alţii s-au cufundat înaintea lui, silit să dea la o parte cu mîna spuma murdară care acoperă apa, înainte de a se cufunda în ea, pentru a se asigura de puritatea recomandată de lege" (*loc. cit.*, p. 562). De data aceasta apa pură este atît de valorizată, încît nimic, se pare, nu o poate perverti. Este o substanţă a binekiL Rohde se apără şi el destul de precar împotriva anumitor raţionalizări. Amintind de principiul ce recomandă pentru purificări apa izvoarelor curgătoare sau a fluviilor, el adaugă: „Forţa de a tîrî şi a duce cu sine răul -părea să persiste în apa luată din asemenea locuri. în caz de murdărire foarte gravă, trebuie să te purifici în mai multe izvoare curgătoare" '. „Este nevoie de paisprezece izvoare ca să te purifici de crimă" (Suidas). Rohde nu subliniază îndeajuns de limpede faptul că apa curgătoare, apa care ţîşneşte este la început o *apă vie*. Această - viaţă, care rămîne legată de substanţa ei, determină purificarea. Valoarea raţională - faptul că apa curgătoare cară murdăria - ar fi prea uşor învinsă pentru ca să-i acordăm un preţ. Ea rezultă dintr-o raţionalizare. De fapt, orice puritate este substanţială. Orice purificare tre-y buie gîndită ca acţiune a unei substanţe. Psihologia pu-7 rificării ţine de imaginaţia materială şi nu de o expe/ rienţă exterioară.

Apei pure i se cere deci mai întîi o puritate activă şi totodată substanţială. Prin purificare, omul participă ^ la o forţă fecundă, înnoitoare, polivalentă. Cea mai bună ddă a acestei puteri intime este că ea aparţine fie-Rohde, *Psychâ*, trad. fr., *Appcndice*; 4, p. 605.

- cărei picături din acest lichid. Nenumărate sînt textele in care purificarea apare ca o simplă stropire. Fossey, în cartea sa despre *Magia asiriană* (pp. 70-73), insistă asupra faptului că, în purificarea prin apă, „nu are niciodată loc scufundarea; ci, de obicei, stropirea, fie simplă, fie repetată de şapte ori sau de două ori şapte" *i*. în *Eneida*, Coryneu poartă de trei ori în jurul tovarăşilor săi o ramură de măslin stropită cu apă pură şi răspin^ deşte peste ei o rouă uşoară, purificîndu-i (*Eneida*, VI, pp.' 228-231). ' - în multe privinţe, se pare că *spălatul* este metafora, traducerea limpede, şi că stropitul este operaţia reală, adică operaţia care aduce cu ea realitatea operaţiei. Stropitul este deci visat ca operaţie primă. El poartă cea mai mare cantitate de realitate psihologică. în psalmul L», ideea de stropit pare că precede ca o realitate metafora spălării: „Mă veţi stropi, cu isop, şi voi fi purificat"-. Isopul era „cea* mai mică floare cunoscută de evrei; era, probabil, ne spune Bescherelle, un fel de muşchi de care, se slujeau pentru a stropi. Cîteva picături de apă pot deci dăruijDuritatea. Profetul cîntă apoi: „Mă veţi spăla, şi'iriă.....voi face"mâi alb decît zăpada". Avînd o putere intimă, apa poate purifica fiinţa intimă, poate reda sufletului păcătos albeaţa zăpezii. Cel ce este stropit fizic cu apă este_sp_ălat_rnoral.

De altfel, nu avem aici un fapt excepţional, ci un exemplu legat de o lege fundamentală a *imaginaţiei materiale*: pentru imaginaţia materială, substanţa Valorizată poate acţiona, chiar în cantitate infimă, asupra unei foarte mari mase de alte substanţe. E însăşi legea reveriei puterii: să ţii într-un mic volum, în căuşul palmei, mijlocul de a domina lumea. Este, sub o formă concretă, acelaşi ideal ca şi cel al cunoaşterii cuvîntului cheie, a acelui mic cuvînt care-ţi va permite să descoperi taina cea mai ascunsă.

Pe tema dialectică a purităţii şi a impurităţii apei, Dutem vedea cum această lege fundamentală a imaginaţiei materiale acţionează în ambele sensuri, ceea ce ga_ santează caracterul eminamente *activ* al substanţei:opi^

1 Citat de Saintyves, *loc. cit*, p. 53.

călură de apă pură este de ajuns pentru a purifica un ocean; o picătură de apă impură este de ajuns pentru a pîngări universul. Totul depinde de sensul moral al acţiunii alese de imaginaţia materială: dacă visează răul, ea, va şti să propage impuritatea, să facă să răsară sămînţa diabolică; dacă visează binele, va avea încredere într-o picătură din substanţa pură, va şti să-i răspîndească pretutindeni puritatea binefăcătoare. Acţiunea substanţei este visată ca o devenire substanţială voită în intimitatea substanţei. Este, în fond, devenirea unei persoane. Această acţiune poate ocoli toate împrejurările dificile, depăşi toate obstacolele, rupe toate barierele. Apa rea este insinuantă, apa pură este subtilă. în ambele sensuri, apa a devenit o voinţă. Toate calităţile uzuale, toate valorile superificiale trec în rîndul proprietăţilor subalterne. Comandă interiorul. Acţiunea substanţială iradiază dintr-un punct central, dintr-o voinţă condensată.

Meditînd asupra acestei acţiuni, a purului şi a impurului, vom surprinde o transformare a imaginaţiei materiale în imaginaţie dinamică. Apa pură şi apa impură nu mai sînt gîndite doar ca substanţe, ci şi ca forţe. De exemplu, materia pură „iradiază" în sensul fizic al termenului, ea iradiază puritate; pe de altă parte, ea es'tej susceptibilă să *absoarbă puritate*, puţind, atunci, să con-j *glomereze puritate*.

.. Să luăm un exemplu clin *Conversaţiile contelui de Gabalis* de abatele de Villars. Fără îndoială, aceste conversaţii sînt duse pe un ton frivol; dar există şi pagini unde tonul devine serios; sînt tocmai cele în care imaginaţia materială devine o imaginaţie dinamică. Vedem atunci intervenind, printre cîteva biete fantezii fără nici o valoare onirică, un raţionament care valorizează puritatea într-un mod ciudat.

Cum evocă acest conte de Gabalis spiritele care hoinăresc prin univers? Nu cu ajutorul unor formule cabalistice, ci prin operaţii chimice bine definite. Este de ajuns să *epurezi* elementul care corespunde spiritelor, crede el. Cu ajutorul unor oglinzi concave, focul razelor de soare va fi concentrat într-un glob de sticlă. Se va alcătui astfel „un praf solar care, purifieîndu-se de la

sine de amestecul cu celelalte elemente... devine cu deosebire capabil să aţîţe focul care este în noi, făcîndu-ne să fim, prin felul de a vorbi, de natura focului. Din acel moment, locuitorii sferei focului devin inferiorii noştri; şi, încântaţi de a vedea cum se restabileşte reciproca noastră armonie, şi că ne-am apropiat de ei, au faţă de noi aceeaşi prietenie ca şi pentru semenii lor"... *. Atîta vreme-cît focul soarelui era dispersat, el nu putea acţiona asupra focului nostru vital. Condensarea lui i-a produs mai întîi materializarea, care a dat apoi substanţei pure o valoare dinamică. Spiritele elementare sînt *atrase* de elemente. Cu ajutorul unei mici metafore, înţelegem că această *atracţie* este o *prietenie*. După toată această chimie, ajungem la psihologie.: De asemenea, pentru contele de Gabalis (p. 30), apa devine un „magnet miraculos" care atrage nimfele. Apa purificată este *nimjeizată*. Ea va fi deci, în substanţa sa, locul de întîlnire material al nimfelor. Astfel, „fără ceremonii, fără cuvinte barbare", „fără demoni şi fără vreo artă ilicită", Spune abatele de Villars, doar prin *fizica purităţii*, înţeleptul devine stăpânul absolut al spiritelor elementare. Pentru a fi stăpînul spiritelor, este de-ajuhs să devii un distilator iscusit. Este restabilită înrudirea dintre spiritele spirituale şi spiritele materiale, de îndată ce ai ştiut „să separi elementele prin elemente". Folosirea cuvîntului *gaz*, derivat flamand al cuvîntului *Geist*, determină o gîndire materialistă care îşi desăvîrşeşte astfel procesul metaforic: un dublet se întemeiază în acest caz pe un pleonasm. în loc să spunem că un spirit spiritual este un spirit material sau, şi mai simplu, că *un spirit* este *spirit*, va trebui să spunem, pentru a analiza intuiţia contelui de Gabalis, că un spirit *elementar* a devenit un *element*. Trecem de la adjectiv la substantiv, de la calităţi la substanţă. Invers, cînd te-ai supus astfel pe de-a-ntregul imaginaţiei materiale, materia visată. în puterea-i elementară se va exalta pînă la a deveni un spirit, o voinţă.

1 Contele ele Gabalis, *Voyages imaginaires*, voi. 34, Amsterdam, 1788, p. 2!).... - ′.′.

Una dintre trăsăturile pe care trebuie să le apropiem de visul de

purificare sugerat de apa limpede este visul de înnoire pe care-l sugerează apa răcoroasă. Ne cufundăm în apă ca să renaştem, reînnoiţi. In *Grădinile suspendate*. Ştefan George aude un.val murmurînd; „Cufundă-te în mine, ca să poţi ţîşni din mine". Ceea.ee' trebuie înţeles astfel: ca să ai conştiinţa ţîşnirii. *F întina Tinereţii Veşnice* este o metaforă foarte complexă care ar merita ea singură un amplu studiu. Lăsînd deoparte tot ceea ce ţine de psihanaliză în această metaforă,.ne vom mărgini la cîteva observaţii foarte speciale, care vor arăta cum *prospeţimea răcoroasă*, senzaţie corporală foarte netă, devine o metaforă atît de îndepărtată de baza ei fizică, îneît ajungem să vorbim despre un peisaj plin de prospeţime, despre un tablou plin de prospeţime, despre o pagină literară plină de prospeţime.

Psihologia acestei metafore nu este analizată - dimpotrivă, este escamotată -cînd spunem că între sensul propriu şi sensul figurat există o *corespondenţă*. O asemenea corespondenţă nu ar fi decît o asociaţie de idei. De fapt, ea este o vie unitate de impresii sensibile. Pentru cine trăieşte cu adevărat evoluţiile imaginaţiei materiale, nu există sens figurat, toate sensurile figurate păstrează o anumită consistenţă sensibilă, o anumită materie sensibilă; toată problema este de a determina această materie sensibilă şi persistentă.

Fiecare are în casa lui o Fîntînă a Tinereţii Veşnice, întruchipată în ligheanul său cu apă rece, într-o stenică dimineaţă. Şi fără această experienţă trivială, complexul poeticei Fîntîni a Tinereţii Veşnice nu s-ar putea constitui. Apa proaspătă trezeşte şi întinereşte chipul, chipul pe care omul îşi citeşte bătrîneţea, pe care ar vrea atît de mult ca alţii să nu i-o citească! Dar apa proaspătă *nu* ne întinereşte chipul numai pentru ceilalţi, ci, mai mult încă, şi pentru noi înşine. Sub fruntea trezită ochiulv se însufleţeşte. Apa proaspătă redă privirii strălucirea. Iată principiul inversiunii care va explica adevărata prospeţime a contemplărilor apei. Tocmai privirea aceasta este împrospătată. Dacă participăm cu adevărat, prin ima- ginaţia materială, la substanţa apei, *proiectăm* o privire proaspătă. Impresia de prospeţime pe care ne-o dă lumea vizibilă este o expresie de prospeţime pe care omul trezit o proiectează asupra lucrurilor. Este cu

neputinţă să o analizăm fără să utilizăm psihologia proiecţiei *sensibile*, în prima dimineaţă, apa cu care omul îşi sgală faţa trezeşte energia vederii. Ea o activează; face din privire o acţiune, o acţiune clară, netă, uşoară. Atunci eşti ispitit să atribui tinereţe şi prospeţime tuturor lucrurilor pe care le vezi. Oracolul din Kolophon, ne spune Jamblique ', profetiza prin apă. „Totuşi, apa nu comunică întreaga inspiraţie divină; dar ea ne oferă aptitudinea voită şi purifică în noi suflarea luminoasă...".

Lumina pură prin apa pură, acesta ne pare a fi principiul psihologic al purificării rituale. Lîngă apă, lumina capătă o nouă tonalitate, părînd a fi mai limpede cînd întîlneşte o apă limpede. „Metzu, ne spune Theophile Gautier -, picta într-un pavilion aşezat în mijlocul unui lac, pentru a păstra un colorit integral." Fidel psihologiei care proiectează, voi spune, mai curînd: o *privire integrală*. Eşti înclinat să vezi cu ochi limpezi un peisaje cînd ai rezerve de limpezime. Prospeţimea unui peisaj este un mod de a-l privi. Fără îndoială, trebuie ca şi peisajul să contribuie la ea, să aibă puţină verdeaţă şi puţină apă, dar travaliul cel mai important revine imaginaţiei materiale. Această acţiune directă a imaginaţiei este evidentă cînd ajungem la imaginaţia literară: prospeţimea unui stil este calitatea la care se ajunge cel mai greu; ea depinde de scriitor şi nu de subiectul tratat.

De complexul Fîntînii Tinereţii Veşnice este legată n mod firesc speranţa de vindecare. Vindecarea prin apă, în principiul ei imaginar, poate fi considerată din dublul *l* unct de vedere al imaginaţiei materiale şi al imaginaţiei dinamice. In ceea ce priveşte primul punct de vedere,, tema este atît-de limpede, îneît ajunge să o enunţăm:: apei i se atribuie virtuţi care sînt antitetice în raport cu suferinţele bolnavului. Omul îşi proiectează dorinţa de a se vindeca si visează o substanţă care să-l compăti-

.1;

1 Citat de Saintyves, *loc. cit*., p. 131.

2 Theophile Gautier, *Nouvelles*. *La Toison d'Or*, p. 183.

measeă. Nu vom putea niciodată să ne mirăm îndeajuns de marea cantitate de lucrări medicale pe care secolul al XVIII-lea le-a consacrat apelor minerale şi apelor termice. Secolul nostru este mai puţin prolix.

Vedem cu uşurinţă că aceste lucrări preştiinţifice ţin mai mult de psihologie decît de chimie. Ele înscriu o psihologie a bolnavului şi a medicului în substanţa apei.

Punctul de vedere al imaginaţiei dinamice este mai general şi mai simplu. Prima lecţie dinamică a apei este într-adevăr elementară: fiinţa va cere fîntînii o primă dovadă de vindecare printr-o trezire a energiei. Motivul cei mai comun al acestei treziri este oferit tot de impresia de prospeţinie. Apa, prin substanţa ei proaspătă sili tînără, ne ajută să ne simţim energici. în capitolul con-sacrat apei violente, vom vedea că apa îşi poate mulţi- | plică lecţiile de energie. Dar, încă de pe acum, trebuie să ne dăm seama că hidroterapia nu este numai periferică. Ea are în alcătuirea ei un element central. Trezeşte centrii nervoşi. Şi are în alcătuirea ei şi un element moral. îl trezeşte pe om la viaţa energică. Igiena este atunci un poem.

Puritatea şi prospeţimea se îmbină astfel, dînd un fel de vioiciune specială, pe care toţi iubitorii apei o cunosc. Unirea dintre sensibil şi senzual vine să susţină o valoare morală. Pe multiple căi, contemplarea şi experienţa apei ne duc către un ideal. Nu trebuie să subestimăm lecţiile materiilor originare, Ele ne-au marcat tinereţea spiritului. în mod necesar, sînt o rezervă de tinereţe. Le regăsim asociate cu amintirile noastre cele mai intime. Şi cînd visăm, cînd ne pierdem cu adevărat în vise, ne supunem vieţii vegetative şi înnoitoare a unui element.

Numai atunci realizăm caracteristicile *substanţiale* ale apei în Fîntîna Tinereţii Veşnice, numai atunci regăsim, în propriile noastre visuri, miturile naşterii, apa cu puterea ei maternă, apa care te face să trăieşti în moarte, şi dincolo de moarte, după cum a arătat Jung (*loc. cit.*, p, 283). Această reverie a apei din Fîntîna Tinereţii Veşnice devine o reverie atît de *naturală*, încît e cu neputinţă să-i înţelegi pe scriitorii care încearcă să o *raţionalizeze*. Să ne amintim, de exemplu, de modesta dramă a lui Ernest Renan: Fîntîna *Tinereţii Veşnice*.

Vom vedea aici incapacitatea lucidului scriitor ele a trăi intuiţiile alchimice. El se mulţumeşte să îmbrace în fabule străvechi ideea modernă

de distilare. Arnauld de Villeneuve, sub chipul personajului Prospero, crede că este necesar să-l pună la adăpost de o acuzaţie de alcoolism pe cel ce foloseşte *apa vieţii*.- „Finele şi primejdioasele noastre produse trebuie gustate doar cu vîrful limbii; e vina noastră dacă, bînd din ele cu stacana, unii oameni crapă în timp ce noi trăim?" (actul IV) Renan n-a văzut că alchimia ţine mai întîi de psihologia magică. Ea are mai multe legături cu poemul şi cu visul decît c« experienţele obiective. Apa clin Fîntîna Tinereţii Veşnice este o putere onirică. Ea nu poate sluji drept pretext unui istoric enre se joacă timp de o clipă - şi cît de greoi! -cu anacronismul.

VI

Aşa cum spuneam la începutul acestui capitol, toate aceste observaţii nu abordează fondul problemei raporturilor dintre purificare şi puritate naturală. Problema purităţii naturale ar necesita ea singură o lungă dezvoltare. Vom evoca aşadar doar o intuiţie care pune la îndoială această puritate naturală. Astfel, studiind *Spiritul liturgic* de Guardini, domnul Ernest Seilliere scrie: „Vedeţi, de exemplu, apa, atît de perfidă şi de primejdioasă totodată, în vîrtejurile şi rotirile ei, care par incantaţii sau vrăji, în veşnica-i nelinişte. Ei bine, riturile liturgice ale binecuvîntării exorcizează şi neutralizează răul ascuns în adîncuri, îi înlănţuie puterile demoniace şi, trezind în ea puteri mai conforme cu natura-i (bună), îi disciplinează insesizabilele şi misterioasele puteri, punîndu-le în slujba sufletului şi paralizînd ceea ce era în ea magic, atrăgător şi rău. Cel care nu a simţit asta, insistă poetul ceremoniilor creştine, ignoră Natura: dar liturghia îi pătrunde tainele şi ne arată că în ea dorm *aceleaşi puteri latente ca si în sufletul oamenilor*" *. Si domnul Ernest

1 Ernest Seilliere, *De la* dees.se *nature ă la* dees.se *vie*, p. 367.

Seilliere arătă că această concepţie a demonizării substanţiale a apei depăşeşte în profunzime intuiţiile lui Klages, care nu extind âtît de mult influenţa demoniacă. Pentru Guardini, *elementul material* simbolizează cu adevărat în substanţa sa cu propria noastră substanţă. Guardini întîlneşte aici o intuiţie a lui Friedrich Schlegel, pentru care diavolul acţionează nemijlocit „asupra elementelor, fizice". In această concepţie, sufletul

păcătos este o apă \ rea. Actul liturgic care purifică apa înclină substanţa' umană corespunzătoare către purificare. Vedem deci cum apare tema *purijicării consubstanţiale*, nevoia de a extirpa răul din întreaga natură, atît răul din sufletului omului cît şi răul din sufletul lucrurilor. Viaţa morală este deci şi ea, ca şi viaţa imaginaţiei, o viaţă cosmică. întreaga lume vrea înnoirea. Imaginaţia materială dramatizează lumea în profunzime. Ea găseşte în profunzimea substanţelor toate simbolurile vieţii umane intime.

înţelegem deci că apa pură, apa-substanţă, apa în F sine pot să ia, pentru anumite imaginaţii, locul unei materii primordiale. Ea apare atunci ca un fel de substanţă a substanţelor, pentru care toate celelalte substanţe sînt atribute. Astfel, Paul Claudel, în proiectul său pentru o *Biserică subterană la Chicago* \ este sigur că va găsi în adâncul Pământului o adevărată apă esenţială, o apă substanţial religioasă. „Dacă săpăm pămîn-tul, găsim apă. Adîncul bazinului sacru în jurul căruia s-ar înghesui rînduri-rînduri sufletele însetate ar fi deci un lac... Nu-i locul aici să insist asupra imensului simbolism al Apei, care înseamnă în primul rînd Cer...". Acest lac, subteran visat de poetul vizionar va fi aşadar un *cer subteran*... Apa, în simbolismul ei, ştie cum să reunească totul. Claudel mai spune: „Tot ce-şi doreşte inima!', se poate totdeauna reduce la figura apei". Apa, dorinţa cea mai mare dintre toate, este darul divin cu adevărate inepuizabil.

Această apă lăuntrică, acest lac subteran din care se înalţă un altar, va fi un „bazin de decantare a apelor murdare". Prin simpla-i prezenţă, va purifica uriaşul oraş. Va fi un fel de *mănăstire viaterială* ce se va ruga întruna

1 Paul Claudel, Positions *et propositions*, t. 1, p. 235.

a; i în intimitatea şi în permanenţa substanţei sale. Am putea găsi în Teologie multe, alte dovezi despre, puritatea metafizică a unei substanţe. Noi n-am reţinut decît ceea ce are o legătură cu metafizica imaginaţiei. Un mare poet are darul înnăscut de a imagina valori care-şi au locul firesc în viaţa profundă, i..

Capitolul VII SUPREMAŢIA APEI DULCI

„Orice apă era dulce pentru egipteni. dar mai ales cea care fusese luată din fluviu, o emanaţie a lui Osiris."

CxfiRARD DE NERVAL, Fiicele focului, p. 220.

I

De vreme.ce, în acest studiu, voiam să ne limităm la observaţii în esenţă psihologice asupra *imaginaţiei materiale t* nu trebuia să luăm din povestirile mitologice decît exemple ce puteau fi în prezent reînviate prin reverii naturale şi vii. Doar exemplele dăruite de o imaginaţie ce inventează^ întruna, ţinîndu-se foarte departe de rutina memoriei,, pot explica această capacitate de a oferi imagini materiale, imagini ce depăşesc formele şi ajung Ia materia însăşi. Iată de ce noi nu trebuie să intervenim, Ln dezbaterea ce-i divizează pe mitologi în ultimul secol. După cum se ştie, această divizare a teoriilor mitologice constă, sub forma ei schematică, în faptul de a te întreba dacă miturile trebuie studiate în funcţie de măsura oamenilor sau de măsura lucrurilor. Altfel spus, mitul este amintirea acţiunii strălucite a unui erou, sau amintirea cataclismului unei lumi?

Or, dacă privim cu atenţie nu mituri, ci frînturi de mituri, adică imagini materiale mai mult sau mai puţin umanizate, dezbaterea se nuanţează pe dată şi simţim că este necesar..să punem de acord doctrinele mitologice extreme. Dacă reveria este legată de realitate, ea o umanizează, o hiperbolizează, îi dă măreţie. Toate proprietăţile realului, de îndată ce sînt visate, devin calităţi eroice. Astfel, pentru cel ce se lasă pradă reveriei apei, aceasta devine eroina blîndeţii şi a purităţii. Materia visată nu rămîne deci obiectivă, şi putem cu adevărat spune că ea se *evhevierizează*.

Pe de altă parte, doctrina lui Evhemer, în ciuda insuficienţei sale generale, dăruieşte unor impresii materiale comune continuitatea şi legătura unei vieţi omeneşti de seamă. Fluviul, în ciuda nenumăratelor sale chipuri, dobîndeşte un singur destin; izvorul său are responsabilitatea şi meritul întregului curs. Forţa vine din izvor. Imaginaţia nu ţine seama de afluenţi. Ea vrea ca o geografie să fie istoria unui rege. Visătorul care vede apa curgînd evocă originea legendară a fluviului, izvorul îndepărtat. Există în toate marile forţe ale naturii un evhe-merism în germene. Dar acest evhemerism secundar nu trebuie să ne facă să uităm senzualismul profund şi complex al imaginaţiei materiale. In acest capitol vom încerca să arătăm

importanţa senzualismului în psihologia apei.,...;,,

Senzualismul acesta primitiv, care. oferă argumente unei doctrine naturaliste a imaginilor ce acţionează în mituri, explică supremaţia imaginară a apei din izvoare asupra apelor Oceanului. Pentru un astfel de senzualism, nevoia de a simţi nemijlocit, nevoia de a atinge,, de a gusta înlocuieşte plăcerea de a vedea. De exemplu, materialismul băuturii poate oblitera idealismul viziunii. O componentă materialistă în aparenţă infimă poate deforma o cosmologie. Cosmologiile savante ne fac să uităm că cele naive au trăsături nemijlocit senzuale. De îndată ce vom acorda imaginaţiei materiale locul ce i se cuvine în cosmogoniile imaginare, ne vom da seama că *adevărata apă mitică este apa dulce*.

II

Mitologii au uitat prea mult faptul că apa de mare este o apă inumană, că ea nu-şi îndeplineşte cea difitîi *datorie* a oricărui element slăvit de oameni, şi anume datoria de a-î sluji *nemijlocit* pe aceştia. Fără îndoială, zeii mării animă mitologiile cele mai diverse; dar ră-mîne să ne întrebăm dacă mitologia mării poate fi, în toate cazurile şi sub toate aspectele sale, o mitologie primitivă.

Mai întîi, în mod foarte evident, mitologia mării: este o mitologie locală. Ea nu-i interesează decît pe locuitorii unui ţărm. Mai mult, istoricii, seduşi prea repede de logică, hotărăsc cu prea mare uşurinţă că locuitorii de pe acel ţărm sînt neapărat mateloţî. Tuturor acestor fiinţe^ bărbaţi, femei, copii, li se conferă fără nici o justificare o experienţă reală şi completă cu privire la mare. Nu se ţine seama de faptul că o călătorie îndepărtată, că aventura marină Sînt mal întîi întîmplări şi călătorii *povestite*. Pentru copilul care-l ascultă pe călător, prima experienţă a mării este de ordinul *povestirii*. Marea dăruieşte poveşti înainte dea dărui vise. Separarea - psihologic atît de importantă - dintre poveste şi vis se face deci foarte greu cînd evorba de mitologia mării. Fără îndoială, poveştile întîlnesc în cele din urmă visele; visele se hrănesc în cele din urmă - nu prea din belşug, e drept - cu poveşti. Dar poveştile nu participă cu adevărat la puterea fabulatorie a viselor naturale, iar poveştile privitoare la mare mai puţin ca oricare altele, căci

cele povestite de călător nu sînt psihologic verificate de cel care ascultă. Cel ce vine de departe poate uşor să mintă. Iar eroul mărilor se întoarce totdeauna de departe; ci se întoarce într-un dincolo; nu vorbeşte niciodată despre ţărm. Marea este fabuloasă pentru că se exprimă mai întîi prin gura celui care a făcut cea mai îndepărtată călătorie. Ea povesteşte depărtarea. Or, visul natural povesteşte ceea ce vedem, ceea ce pipăim, ceea ce mîncăm. Studiile psihologice greşesc cînd estompează acest *expresionism* prim, care dăunează *impresionismului* esenţial ai visului şi al imaginaţiei materiale. Oratorul spune prea mult, iar cel ce ascultă nu mai poate simţi tot atît de mult. Inconştientul maritim este aşadar un inconştient, *vorbit*, un inconştient care se risipeşte în povestiri aventuroase, un inconştient ce nu doarme. El îşi pierde deci pe dată forţele onirice. E mai puţin profund decît inconştientul care visează pe marginea unor experienţe comune, continuînd în visele nocturne interminabilele reverii din timpul zilei. Mitologia mării ajunge deci doar arareori la originile povestirii.

Bineînţeles, nu-i cazul să insistăm asupra influenţei mitologiei *predate în şcoli*, ce reprezintă un obstacol în faţa studiului -psihologic exact al miturilor. In mitologia predată în şcoli, se începe cu generalul în.*loc* să se -înceapă cu particularul. Cei care o practică cred.că-i fac pe discipolii lor să înţeleagă, fără să-şi dea.osteneala şă-i facă să simtă. Fiecare colţişor din univers capătă un zeu anume desemnat. Neptun ia în stăpînire marea; Apolo cerul şi lumina. Totul se reduce doar la.un. vocabular. Un psiholog al mitului va trebui deci.să depună ţjn mare efort pentru a regăsi lucrurile îndărătul numelor, pentru a trăi, înainte de povestiri şi poveşti, reveria primitivă, reveria naturală, reveria solitară, cea care primeşte experienţa tuturor simţurilor, proiectîndu-ne toate fantasmele asupra tuturor obiectelor.: încă, o dată, această reverie trebuie să situeze apa comună, apa zilnică, mai presus de infinitul mărilor..,;:,.|.,:;,-.

III

Supremaţia apei terestre asupra apei marine nu le-a scăpat desigur mitologilor moderni. E de ajuns: să amintim în această privinţă lucrările lui Charles Ploix' Ele ne interesează cu atît mai mult cu cît *naturalismul*

mitologiei lui Ploix este la început un naturalism la scară mare, pe măsura fenomenelor cosmice celor, mai generale. Acest exemplu va fi bun pentru a testa teoria noastră despre imaginaţia materială care urmează un drum invers şi vrea să facă loc, alături de ceea ce este vizibil şi' îndepărtat, tangibilului şi senzualului..',,

Pentru Charles Ploix, drama mitologică fundamentală - temă monotonă cu nenumărate. variante - este, după cum se ştie, drama zilei şi a nopţii. Toţi eroii sînt *solari*; toţi zeii sînt zei ai luminii. Toate' miturile istorisesc aceeaşi poveste: triumful zilei -asupra1 nopţii. Iar emoţia care însufleţeşte miturile este cea mai primitivă dintre toate: teama de întuneric, nelinişţea pe care o va vindeca în cele din urmă răsăritul zilei. Miturile le plac oamenilor pentru că ele se termină cu bine; şi se termină cu bine pentru că se termină aşa. cum se termină şi noaptea: prin victoria zilei, prin victoria -eroului bun, a erou- | lui curajos care sfîşie şi taie vălurile,;care izgoneşte spaima, redîndu-]e: viaţa oamenilor pierduţi în tenebre ca '-într-un infern. în teoria mitică a lui Ploix, toţi zeii, chiar şi cei care trăiesc sub pămînt, vor căpăta o aureolă doar peîltrlică-sînt zei; ei vor veni, fie numai şi o zi, fie numai şi o oră, să participe Ia bucuria divină, la acţiunea diurnă" care este totdeauna o acţiune strălucită, în conformitate eu această teză generală, zeul apei va.trebui să-şi aibă partea sa de cer. De vreme ce Zeus a luat în stăpînire cerul albastru, luminos, senin, Poseidon va stăpîni cerul cenuşiu, mohorît, înnouratl. Astfel, Poseidon va avea şi el un rol în drama cerească ce nu încetează niciodată. Norii, ceţurile vor fi deci *concepte primitive* ale psihologiei neptuniene. Or, sînt tocmai obiectele contemplate întruna de reveria acvatică ce presimte apa *ascunsă* în cer. Semnele" premergătoare ale ploii suscită o reverie specială, o reverie foarte vegetală, care trăieşte cu adevărat dorinţa de ploaie binefăcătoare a pajiştii. în anumite ceasuri, fiinţa, umană este o plantă care doreşte apa din cer.

Charles Ploix. aduce, numeroase argumente în sprijinul tezei sale cu privire la caracterul iniţial ceresc al lui Poseidon. Rezultă din acest caracter iniţial că lui Poseidon i se atribuie târziu forţele oceanice; trebuie ca un,alt personaj să vină să-l dubleze, spre a spune astfel, pe zeul ploilor, pentru ca

Poseidon să poată acţiona ca zeu al mărilor. „Este cu totul neverosimil, spune Ploix, ca zeul apei dulci şi zeul apei sărate să fie unul şi acelaşi personaj." Ba chiar înainte de a se duce din cer în marc, Poseidon va merge din cer pe pămînt. Va fi deci curînd zeul *apei dulci*, zeul apei terestre. La Trezena, „i se oferă primele roade ale pămîntului". E onorat sub numele de Poseidon Phytalmios. Este deci „zeul vegetaţiei". Orice divinitate.vegetală este o divinitate a apei o divinitate înrudită cu zeii ploii şi ai norilor.

1 în mitologiile primitive, Poseidon dezleagă izvoarele. ŞL Charles Ploix asimilează tridentul „cu bagheta magică ce.descoperă izvoarele". Adeseori această „baghetă" operează cu o violenţă bărbătească. Pentru a o apăra pe

1 Charîes Ploix, *La Natura etr Ies dieux*, p. 444.

fiica lui Danaos împotriva atacului unui..satir,.,Poseidon aruncă cu tridentul, care se implîntă îrţ ^stîncă: „Cînd l-a scos, au ţîşnit trei şuviţe de apă;careau devenit fîntina Lerne". După cum vedem, bagheta celui ce descoperă izvoare are o istorie străveche! Ea participă şi la o străveche şi cu totul simplă psihologie, în secolul al XVIII-lea, este numită adeseori *mădularul lui Iacob*; magnetismul ei este masculin. Chiar şi în zilele noastre, cînd talentele se amestecă, nu vorbim de „femei ce descoperă izvoare". Pe de altă parte, deoarece izvoarele ţîş-nesc în urma unei acţiuni atît de masculine a eroului, nu trebuie să ne mirăm că apa lor este prin excelenţă o apă feminină.

Charles Ploix conchide: „Poseidon este deci apa dulce". Apa dulce în general, căci apele. risipite în nenumărate izvoare îşi au toate „fetişurile lor" (p. 450). în prima sa generalizare, Poseidon este deci. un zeu care generalizează zeii izvoarelor şi ai fluviilor. Cînd a fost asociat mării, a fost de fapt continuată această generalizare. Robde a arătat de altfel că atunci cînd Poseidon ia în stăpînire vasta mare, cînd nu mai este legat de un anume fluviu, el e deja un fel de concept divinizat'. De altfel, o amintire a acestei mitologii primitive rămîrie legată chiar de ocean. Prin Okeanos, spune Ploix, „trebuie să înţelegem nu marea, ci marele rezervor de apă dulce (*jjotartios*) liţua_t_la_capătul lumii" (p. 447). „;

Cum am putea spune mai bine că intuiţia visătoare a apei dulci persistă

în ciuda unor împrejurări duşmănoase? Apa cerului, ploaia măruntă, izvorul prietenos şi salutar dau lecţii mai directe decît toate apele mărilor. Acestea sînt sărate în urma unei acţiuni perverse. Sarea împiedică o reverie, reveria dulceţii, una: dintre reveriile cele mai materiale şi mai naturale. Reveria naturală va privilegia totdeauna apa dulce, apa care împrospătează, apa care potoleşte setea.. ’- < <. <.:;.

în privinţa dulceţii, ca şi în privinţa prospeţimii, putem urmări cvasimaterial constituirea metaforei care atribuie apei toate calităţile ce îndulcesc. Apa pe.care o simţim dulce pe limbă va deveni, în anumite intuiţii, dulce

1 *CI*. Robele, *Psyche*, trad. fr.T p. 104;

ia modul material. Un exemplu luat din chimia lui Bqer-haave ne va arăta sensul acestei, substanţializări a dulceţii.....,..

IV

Pentru Boerhaave *l* apa este *foarte* dulce. „Ea este atît de dulce încît, redusă la gradul de căldură existentă îhtr-un om sănătos, şi aplicată apoi pe părţile trupului nostr*i cele mai sensibile (precum corneea ochiului, membrana nasului), nu numai că nu provoacă nici o durere, dar nu produce nici măcar o senzaţie diferită de cea pe care ne-o trezesc propriile noastre secreţii... în starea lor naturală.” „Mai mult, aplicată uşor pe nervi, cînd aceştia sînt inflamaţi şi sensibili la cel mai mic lucru, ea nu-i afectează. Vărsată pe ulceraţii, sau pe carnea vie... nu produce nici o iritaţie.” „Compresele cu apă caldă, aplicate pe nervii descoperiţi şi pe jumătate mîncaţi de un cancer ulcerat, potolesc durerea, în loc s-o sporească”. Vedem metafora în acţiune: ap_a__îndulceşte o durere, deci e<i_dulce. Boerhaave conchide: „Comparată cu celelalte' umori ale trupului nostru, ea este mai dulce decît toate, chiar şi decît Uleiul din noi, care, deşi foarte dulce, acţionează asupra nervilor noştri puternic, supărîndu-i prin vîscozitatea lui... Mai avem o dovadă despre marea ei dulceaţă: tot felul de corpuri acre îşi pierd prin ea acreala naturală, care le face atît de dăunătoare trupului omenesc”.

Dulceaţa şi acreala nu mai au aici nici o legătură cu impresiile gustului,

ci sînt calităţi substanţiale ce pot intra în luptă una cu alta. în această luptă triumfă dulceaţa apei. Este un semn al caracterului ei substanţial 2.

Putem acum să vedem drumul parcurs de la senzaţia primă pînă ia metaforă. Impresia de dulceaţă pe care

1 Boerhaave, *Elemcns de chymic*, trad. fr., 1752, t, II, p. 586.

2 Dulceaţa apei impregnează însuşi sufletul. Citim în *Her-mes Trtsviegislul* (trad. fr. Louis Menard, p. 202): „Prea multă apă face ca sufletul să fie blînd, prietenos, sociabil şi dispus să cedeze".

o pot simţi un gîtlej însetat, o limbă uscată este fără îndoială foarte netă; dar această impresie nu are nimic comun cu impresiile vizuale de înmuiere şi dizolvare a substanţelor de către apă. Totuşi, imaginaţia materială lucrează; ea trebuie să ducă spre substanţe impresii primitive. Trebuie deci să-i atribui apei calităţile unei băuturi şi în primul rîncl calităţile celei dinţii băuturi. Tre-!' tauie deci ca dintr-un nou punct de vedere apa să fijejxp, llaptet_să_fi£."dulce ca laptele. Apa dulce va fi totdeauna!îh imaginaţia oamenilor o apă privilegiată.

Capitolul VIII

APA VIOLENTĂ

„O foarte funestă tendinţă a vremii noastre ne face să ne închipuim că natura este reverie, lene, lîncezeală."

MICHELET, Muntele, pv;3B2.

„Oceanul clocoteşte de teamă."

DU BARTAS

De îndată ce atribuim psihologiei dinamice roiul ce i 32 cuvine, de îndată ce începem să definim - aşa cum am încercat în consideraţiile noastre asupra compoziţiei apei şi a pămîntului - toate materiile în funcţie de murica omenească pe care o pretind, nu vom întîrzia să înţelegem că *realitatea* nu poate fi cu adevărat constituită în ochii omului clecît atunci cînd activitatea umană este îndeajuns de ofensivă, inteligent ofensivă. Atunci toate obiectele din lume îşi capătă îndreptăţitul lor *coeficient de ad-v.'>'s!tate*. Aceste nuanţe; activiste nu ni se par a fi fost îndeajuns exprimate prin „intenţionalitatea fenomenologică". Exemplele

fenomenologilor nu pun îndeajuns în evidenţă gradele de tensiune ale intenţionalităţii; ele ră-mîn prea „formale", prea intelectuale. Lipsesc principiile de evaluare intensivă şi materială necesare unei doctrine a' obiectivării care obiectivează forme, nu şi forţe. Pentru a înţelege obiectul în forţa, rezistenţa, materia sa, adică total, este nevoie în acelaşi timp de o intenţie formală, de o intenţie dinamică şi de o intenţie materială. Lumea este atît oglinda fiinţei noastre cît şi reacţia forţelor noastre. Dacă lumea este propria mea voinţă, ea este şi adversarul meu. Cu cît mai mare este voinţa,^ cu atît mai mare este adversarul. Pentru a înţelege bine filosofia lui Schopenhauer, trebuie să-i păstrăm voinţei -omeneşti caracterul iniţial. în bătălia dintre om şi lume, nu lumea face începutul. Vom desăvîrşi deci lecţia lui Schopenhauer, vom pune cu adevărat cap la cap reprezentarea inteligentă şi voinţa clară din *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, enunţînd formula: *Lumea este provocarea mea*. *înţeleg* lumea pentru că o *surprind* cu forţele mele incisive, cu forţele mele dirijate, în justa ierarhie a.ofenselor mele ca realizări ale voioasei mele mînii, ale mîniei mele mereu victorioase, mereu cuceritoare. Ca. sursă de energie, fiinţa este o mînie *a priori*.

Din acest punct de vedere activist, cele patru elemente materiale sînt patru tipuri diferite de provocare, patru tipuri de mînii. Invers, psihologia, dacă s-ar preocupa de caracteristicile ofensive ale acţiunilor noastre, ar găsi în studiile imaginaţiei materiale o împătrită rădăcină, a mîniei. Ea ar vedea aici comportări obiective în lopuj unor explozii în aparenţă subiective. Ar dobîndi elemente cu care să simbolizeze mînii viclene sau violente, încăpăţînate şi răzbunătoare. Cum să nădăjduim că vom ajunge la un spirit de fineţe în cercetarea psihologică, fără o îndeajuns de mare bogăţie a simbolului, fără o pădure de simboluri? Cum să facem înţelese toate aceste întoarceri, toate aceste reluări ale unei reverii despre putere niciodată satisfăcută, niciodată obosită, dacă nu acordăm nici o atenţie ocaziilor obiective atît de diverse ale triumfului ei?.

Provocarea este o noţiune indispensabilă pentru a înţelege rolul activ al cunoaşterii lumii de către noi, pen-* tru că nu se face psihologie cu o înfrîngere. Nu cunoşti pe dată lumea printr-o cunoaştere placidă, pasivă,

liniştită. Toate reveriile constructive - şi nimic nu este mai constructiv în esenţă decît reveria puterii - se însufleţesc în speranţa unei adversităţi învinse, avînd viziunea unui adversar înfrânt. Nu vom găsi sensul vital, nervos,, real al noţiunilor obiective decît făcînd istoria psihologică a-unei victorii orgolioase obţinute împotriva unui element duşmănos. Orgoliul dă unitate dinamică fiinţei, el este cel care creează şi alungeşte fibra nervoasă. Orgoliul dă elanului vital traiectele-i rectilinii, adică succesul absolut.

Sentimentul victoriei sigure conferă reflexului puterea de. atac, bucuria suverană, bucuria masculină de a străpunge realitatea. Reflexul victorios şi viu îşi depăşeşte sistematic rezultatul anterior. El merge mai departe. Dacă nu ar merge decît pînă unde l-a dus o acţiune precedentă, ar fi maşinal, animalizat. Reflexele de apărare ce poartă cu adevărat pecetea omului, reflexele pe care omul le pregăteşte cu grijă şi le menţine în alertă sînt acte care apără atacînd. Ele sînt dinamizate întruna printr-o voinţă care atacă. Sînt un răspuns la o insultă şi nu un răspuns la o senzaţie. Şi să nu ne înşelăm: adversarul care insultă nu este neapărat un om, căci şi lucrurile ne pun întrebări, în schimb, în cursul îndrăzneţei sale experienţe,, omul brutalizează realul.

Dacă vrem să adoptăm această definire anagenetică a reflexului uman dinamizat prin provocare, prin nevoia de a ataca lucrurile, prin munca ofensivă, vom înţelege că victoriile asupra celor patru elemente materiale sînt toate cu deosebire salubre, tonifiante, înnoitoare. Aceste victorii determină patru tipuri de sănătate, patru tipuri de vigoare şi de curaj susceptibile să ofere, în cazul unei clasificări a comportamentelor, trăsături poate mai importante decît teoria celor patru temperamente. O igienă activă, caracterizată prin materiile asupra cărora se exercită acţiunea - şi cum să nu dăm întîietate materiei prin care se exercită acţiunea, materiei lucrate? -,. va avea deci în mod firesc o împătrită rădăcină în. viaţa naturală. Cele patru elemente specifică, mai mult dinamic decît material, patru tipuri terapeutice.

II

Pentru a face bine simţită această diferenţă în cucerirea

comportamentelor şi a tipurilor de sănătate datorate elementelor materiale combătute, vom studia impresii de adversitate înfrîntă dintre cele mai apropiate, lă-sindu-le totodată semnul lor material profund. Va fi cazul dinamogeniei celui ce merge împotriva vîntului, pe de o parte, şi al dinamogeniei celui ce înoată împotriva curentului, pe de altă parte..... „

i i De vreme ce scopul nostru, în această lucrare, este de a aduce o contribuţie la psihologia creaţiei literare,, să alegem pe dată doi eroi literari prin care să ne ilustrăm observaţiile: Nietzsche, căruia îi plăcea să meargă mult pe jos, şi Swinburne, căruia îi plăcea să înoate. i <

Nietzsche şi-a educat cu răbdare voinţa de putere prin lungile sale drumuri în munţi, prin viaţa pe care a dus-o în plin avîrit, pe culmile acestora. Pe culmi, el a îubrt

Aspra divinitate a stîncii sălbatice1.

:!iSă gîndeşti înfruntînd vîntul: el a făcut din *mers*; o luptă. Mai mult, *mersul este lupta lui*. El conferă acel ritm energic cărţii *Aşa vorbit-a Zarathustra*. Zarathustra-nu:vorbeşte stînd jos, el nu vorbeşte plimbîndu-se; ca un peripatetician. El îşi expune doctrina în timp ce merge rapid, O azvîrle către cele patru vînturi ale cerului.

Şi cu ce dezinvoltă vigoare! Cînd e dusă împotriva

' vântului, lupta. e aproape totdeauna o victorie. Un *erou al vintului* răsturnat de o rafală ar fi cel mai ridicol dintre generalii învinşi. Eroul care *provoacă* vîntul nU acceptă deviza trestiei: „Mă”aplec, dar nu mă rup”, deviză *pasivă*, deviză care recomandă aşteptarea, supunerea îri faţa puterii. Nu-i deviza activă a celui ce merge, căci acesta, *curajos*, se apleacă *înainte*, în faţa vîntului, îm~-potriva vîntului. Toiagul Ivii străpunge uraganul, găureşte-pămîntul, loveşte rafala. Dinamic vorbind, cel ce merge prin vînt este *opusul* trestiei.: '"

A dispărut orice tristeţe: lacrimile smulse de vînt sînt lacrimile cele mai artificiale, cele mai exterioare, cele mai puţin îndurerate. Nu sînt lacrimi feminine. Lacrimile *celui ce merge luptînd* nu sînt un semn al nefericirii, ci un semn al mîniei. Ele răspund prin furie furiei

, furtunii. Vîntul *învins* le va şterge. Dar pînă atunci, ca şi.d'Annunzio, cel

ce merge înfierbîntat de lupta pe care-o dă respiră „mireasma sulfuroasă a uraganului" 2,

: Şi cît de uşor devine simbol al Victoriei din Samo-trace cel ce merge drapat în furtună! El devine pe data

'

1 *Poesie* in *Ecce Homo*, trad. fr. Henri Albert, p. 183.

2 B'Anrsunzio, *Forse che si*, *forse che no*, p. 37..:

un fanion, un drapel, un stindard. Es'te semnul unui. curaj, dovada unei forţe, cucerirea unei întinderi. Mantia învolburată de uragan este un fel de drapel inerent, drapelul inexpugnabil al eroului vîntului.

:, Mersul împotriva vîntului, mersul pe munte este fără îndoială exerciţiul care ne ajută cel mai bine să învingem *complexul de inferioritate*. Pe de altă parte, acest mers ce nu-şi doreşte un scop, acest *mers pur* ca o *poezie pură*, trezeşte constante şi imediate impresii ale voinţei de putere. El este voinţa de putere in stare discursivă. Marii timizi sînt mari iubitori de mers; ei repurtează victorii simbolice la fiecare pas; îşi *compensează* timiditatea prin fiecare mînuire a toiagului. Departe de oraşe, departe de femei, ei caută singurătatea piscurilor: „Fugi, prietene, fugi în singurătatea ta" (Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit) *. Fugi de lupta împotriva oamenilor, pentru a regăsi *lupta pură3* lupta împotriva elementelor naturii. Du-te să înveţi să lupţi, luptînd împotriva vîntului. Şi Zarathustra încheie strofa în felul următor: „Fugi acolo sus. unde suflă un vînt aspru şi puternic".

III

Să vedem acum cel de-al doilea 'tablou al dipticului.

In apă, victoria este mai rară, mai primejdioasă, mai meritorie decît în vînt. înotătorul cucereşte un element mai străin de natura sa. Tînărul înotător este un erou precoce. Şi care adevărat înotător n-a fost mai întîi un tânăr înotător? Primele exerciţii de înot sînt prilejul unei frici depăşite. Mersul nu are acest prag de eroism. Acestei frici faţă de elementul nou i se asociază de altfel o anumită teamă faţă de profesorul de înot care, adeseori, îşi aruncă elevul într-o apă adîncă. Nu ne vom mira deci dacă se manifestă

în acest caz un uşor complex oedipîan. profesorul de înot jucând rolul de tată. Biografii ne spun ir Poe, care avea să devină mat tîrziu se temea de apă. Linei fricTj3igâşrte

Nietzsche, Ainsi *parlait Zaraihoustra*, trad. fr. Albert, p. 72.

îi corespunde totdeauna *un* orgoliu. Doamna Bonaparte citează o scrisoare a lui Edgar Poe în care poetul îşi arată orgoliul de înotător: „N-aş crede că fac ceva neobişnuit dacă aş încerca să traversez Pas-de-Calais între Dover şi Calais". Ea relatează şi cîteva scene în care Edgar Poe, retrăind, fără îndoială, vechi amintiri, joaca rolul profesorului de înot energic, al Tatălui înotător; aruncîndu-I pe fiul Elenei, fiul iubitei, în valuri. Un alt băiat a fost iniţiat în acelaşi mod; jocul devenea periculos şi Edgar Poe a fost silit să se arunce în apă şi sărşi salveze elevul. Şi doamna Bonaparte conchide: „Acestor amintiri, ce acţionau în felul lor, li se adăuga, ţîşnind diri adîncul inconştientului, profunda dorinţă oedipiană de a: se substitui tatălui" '. Fără îndoială, la Poe, complexul oedipian are alte surse mai importante, dar, credem noi,, este interesant să constatăm că inconştientul multiplică imaginile tatălui şi că toate formele de iniţiere pun pro<-bleme oe-dipiene.: '.' <

.... Totuşi, psihismul acvatic al lui Edgar Poe rămîne foarte special. Componenta activă pe care. am surprins-o-ia Poe ca profesor de înot nu izbuteşte să domine componenta melancolică ce rămîne caracteristica dominantă a intuiţiilor cu privire la apă în poetica lui Poe. Ne vom: adresa deci unui alt poet pentru a ilustra experienţa virilă. a înotului: Swinburne e cel ce ne va îngădui să-l caracterizăm pe eroul apelor violente.

' „S-ar putea scrie numeroase pagini despre gândurile şi imaginile lui Swinburne cu privire la poezia generală a apelor. Swinburne şi-a trăit copilăria lîngă valurile mării, pe insula Wight. O altă proprietate a bunicilor săi; la douăzeci şi cinci de kilometri de Newcastle, îşi desfăşura parcurile uriaşe într-un ţinut eu multe lacuri şr rîuri. Proprietatea era limitată de apele rîului Blyth 2: cît de mult te simţi proprietar cînd domeniul tău are asemenea „frontiere naturale"! Swinburne copil a cunoscut deci cea mai minunata dintre posesiuni:. aceea de a avea un rîu. Atunci cu adevărat

imaginile apei ne aparţin; ele sînt ale noastre; noi sîntem ele. Swinburne a

1 Mărie Bonaparte, *loc. cit.*, t. I, p. 341.

2 Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne*, t. I, p. 43.

înţeles că el aparţinea apei, mării. Recunoscător acesteia,, scrie '

Me the sea my nursing-mother, me the Channel green and hoar,.

Holds at heart more îast than all things, bares for me the goodlier breast, Lifts for me the Idrdlier love-song, bids for me more sunlight shirie, Sotinds for me the stormîer trumpet of the sweeter stran

' to me...

..:. - (*A Ballad at Parting*}

„De marea care m-a hrănit, de verdea şi înspumată Mare a Mînecii, sufletul mi-e mai legat decît de orice altceva pe lume; ea îşi dezvăluie pentru mine sînii generoşi, îmi cîntă cel mai solemn cîntec de dragoste, porunceşte ca soarele să-şi râspîndească pentru mine încă mai din plin lumina strălucitoare şi face să răsune pentru mine impetuoasa trompetă ale cărei sunete sînt a'ţît de plăcuţe auzului meu."

Paul de Reul a recunoscut importanţa vitală a unor asemenea poeme. El scrie: „Nu doar în mod metaforic poetul se numeşte pe sine fiu al mării şi al aerului, bine-cuvîntîrid acele impresii legate de. natură ce fac unitatea unei existenţe, îl leagă pe copil de adolescent şi pe adolescent de omul matur'' *K* Şi Paul <le Reul citează, ca dovadă, aceste versuri din *Garderi of Cymodoce*: Sea and bright wind, and heaven and ardent air More clear than all things earth-born; O to me Moţher more dear than love's own longing, Sea...

„Nimic din ce s-a născut pe pămînt nu-mi este mal scump decît marea, vîntul voios, cerul şi aerul viu. O, mare, tu-mi eşti chiar mai dragă decît dorinţele dragostei, tu eşti o mamă pentru mine."

Cum s-ar putea spune mai bine că lucrurile, obiectele, formele, tot pitorescul multicolor al naturii se risipesc şi se şterg cînd răsună *chemarea elementului*? Che-

1 Paul de Reul, *L'Oeuvre de Swiriburne*, p. 93.

marea apei pretinde din partea celui chemat o dăruire totală, o dăruire intimă. Apa vrea un locuitor. Ea cheamă ca o patrie. într-o scrisoare către

W. M. Rossetti, citată de Lafourcade (loc. *cit*., t. I, p. 49), Swinburne scrie: „Ori de cîte ori am fost pe apă am dorit să fiu în apă". A vedea apa înseamnă a voi să fii „în ea". La cincizeci şi doi de ani, Swinburne ne vorbeşte încă despre, ardoarea sa: „Am alergat ca un copii, mi-am smuls veşmintele de pe mine, şi m-am aruncat în apă. Totul n-a durat decît cîte va minute, dar eram. într-al nouălea cer!"

Să ne îndreptăm deci neîntîrziat către această estetică dinamică a înotului; să ascultăm, împreună cu Swinburne, invitaţia activă a valului.

Iată saltul, ţîşnirea, primul salt, prima ţîşnire în Ocean: „Sarea mării *trebuie* să fi fost în sîngele meu încă înainte de a mă fi născut. Nu pot să-mi amintesc vreo altă bucurie înainte de cea de a fi fost ţinut în braţe de tata şi legănat în aer, apoi aruncat ca o piatră dintr-o praştie prin văzduh; strigam şi rîdeam de fericire, în timp ce cădeam cu capul în valurile care înaintau spre mine - plăcere ce n-a putut fi simţită decît de copilaşul care eram" 1. Este o scenă de iniţiere care nu a fost analizată exact; au fost înlăturate - pe temeiul celor spuse de Swinburne - toate motivele de suferinţă şi de ostilitate, i s-a conferit calitatea unei prime bucurii. A fost crezut pe cuvînt Swinburne, care îi scria unui prieten, la vîrsta de treizeci şi opt de ani: „îmi amintesc că m-am temut de alte lucruri, dar niciodată de mare". O asemenea afirmaţie înseamnă uitarea *primei drams*, dramă care este totdeauna legată de un *Ţirim act*. înseamnă a accepta ca pe o bucurie substanţială festivitatea de iniţiere care *acoperă*, în amintirea însăşi, spaima intimă a inţiatului.

De fapt, *saltul în mare* reînvie, mai mult decât orice alt eveniment fizic, ecourile unei iniţieri primejdioase, ale unei iniţieri ostile. El este singura imagine exactă, rezonabilă, singura imagine ce poate fi trăită, a *saltului în necunoscut*. Nu există alte salturi *reale* care să fie sal-

1 Citat de Lafourcade, *loc. cit*., t. I, p. 49.

turi „în necunoscut". Saltul în necunoscut este un salt în apă. Este *primul* salt al înotătorului novice. Cînd o expresie atît de abstractă ca „saltul în necunoscut" îşi găseşte unica raţiune de a fi într-o experienţă reală, avem-dovada evidentă a importanţei psihologice a acestei imagini. Critica

literara nu acordă destulă atenţie, credem noi, elementelor reale ale imaginilor. Pornind de la acest exemplu, ni se pare că putem surprinde ce pondere psihologică poate căpăta o expresie atît de concret uzată ca aceea de „salt în necunoscut", cînd imaginaţia materială o redă elementului său. O umanitate paraşutată va avea curînd în această privinţă o nouă experienţă. Dacă imaginaţia materială lucrează asupra acestei experienţe, ea vadeschide un nou domeniu metaforei.

Să restituim deci iniţierii caracteristicile ei cu adevărat, prime, cu adevărat dramatice. Cînd părăseşti braţele părinteşti pentru a fi aruncat „ca piatra dintr-o praştie" într-un element necunoscut, nu poţi avea mai întîi decît o impresie amară de ostilitate. Te simţi „un copilaş"; Cel care rîde, cu un rîs batjocoritor, cu un rîs care răneşte, cu rîsul iniţiatorului, este tatăl. Dacă rîde şi el, copilul rîde cu un rîs forţat, cu un rîs crispat, cu un rîs nervos uimitor de complex. După probă, care poate să fie foarte scurtă, rîsul copilului îşi va recăpăta sinceritatea, curajul reînviat, va masca revolta primă: victoria uşoară, bucuria de a fi fost iniţiat, orgoliul de a fi devenit, ca şi tatăl, o fiinţă a apei, o vor lăsa pe această „piatră dintr-o praştie", fără ură împotriva iniţiatorului. Bucuria înotului va şterge urmele primei umilinţe. Eugenio d'Ors a văzut foarte bine caracteristicile polivalente ale „rîsetelor atîrnite de apă". în timp ce ghidul care-i arată reşedinţa Heilbrun, de lîngă Salzburg, laudă frumuseţile Băii lui Perseu şi a Andromedei, un mecanism ascuns declanşează „nenumărate jeturi de apă" ce-l stropesc pe vizitator din tălpi pînă-n creştet. Eugenio d'Ors simte că „rîse-tele autorului acelei glume şi rîsetele victimei" nu au aceeaşi tonalitate. „Asemenea baie neaşteptată, spune Eugenio d'Ors, este o varietate a sportului aiitoumilirii" *.

1 Eugenio d'Ors, *La Vie de Goya*, traci. fr. p. 153.

Swinburne a fost înşelat şi de impresii acumulate în decursul vieţii peste impresia primă, cînd a scris, în *Les-bia Brandon*: „Dorinţa mai curînd decît curajul o făcea să se simtă atrasă de dura experienţă a apei, înlănţuind-o". El nu vede amestecul exact de dorinţă şi curaj. Nu. vede cum înotătorul ascultă de *dorinţa curajului*, amin-tindu-şi de primele sale experienţe

curajoase din vremea cînd dorinţa era absentă. Într-o experienţă a enei-giei cum este experienţa înotului, între dorinţă şi curaj nu există un raport alternativ, ci numai acţiunea viguroasă a unui genetiv. Ca atîţia psihologi ai erei de dinaintea psihanalizei, Swinburne alunecă spre o analiză simplistă care operează cu plăcerea şi cu durerea ca entităţi izolate, separabile, contrarii. înotul este ambivalent. Primul înot este o tragicomedie.

Georges Lafourcade a apreciat de altfel corect bucuria eenestezică a violenţei. In frumosul său studiu, a ştiut să facă loc unor numeroase teme psihanalitice. Urmînd teza lui Lafourcade, vom încerca să clasificăm caracteristicile dinamice ale experienţei marine. Vom vedea cum elementele vieţii obiective simbolizează cu elementele vieţii intime. în acţiunea musculară a înotului intervine o ambivalenţă specifică ce ne va îngădui să recunoaştem un complex particular. Propunem ca acest complex, care rezumă atîtea caracteristici ale poeticii lui Swinburne, să fie numit *complexul lui Swinburne*.

Un complex este totdeauna locul unei ambivalenţe, în jurul unui complex, bucuria şi durerea sînt totdeauna gata să-şi substituie reciproc ardoarea. în experienţa înotului putem deci vedea cum se acumulează dualităţile ambivalenţe. De exemplu, apa rece, cînd poţi s-o învingi cu mult curaj, îţi dă o senzaţie de căldură. Rezultă de aici o impresie de prospeţime specială, de prospeţime tonică: „Gustul mării, spune Swinburne, sărutul valurilor (este) amar şi proaspăt". Dar ambivalenţele ce acţionează în cadrul voinţei de putere comandă totul. Aşa cum spune şi Georges Lafourcade: „Marea este un duşman care încearcă să învingă şi pe care trebuie să-l învingem; I valurile sînt tot atîtea lovituri pe care trebuie să le în-I fruntăm: înotătorul are impresia că loveşte cu tot trupul membrele adversarului" J. Să reflectăm la caracterul foarte particular al acestei personificări totuşi atît de exacte! *Ve'ăihi lupta înainte de a-i vedea pe luptători*. Mai bine-spus,-mareanu este un corp pe care-l vezi, şi nici măcar un'corp pe care-l strîngi în braţe. Este un mediu dinamic3 ce răspunde dinamicii ofenselor pe care i le aducem. şi chiar dacă imagini vizuale ar ţîşni din imaginaţie şi ar conferi o formă „membrelor adversarului", ar trebui să

recunoaştem că aceste imagini vizuale sînt de ordin secundar, născîndu'-se din necesitatea de a-i comunica cititorului o imagine esenţial dinamică, imagine primă şi directă, care ţine deci de imaginaţia dinamică, de imaginaţia1 unei mişcări curajoase. Această imagine dinamică fundamentală este deci uri fel de *luptă în sine*. Mai mult decît oricine altul, înotătorul poate spune: lumea este voinţa mea, lumea este provocarea mea. Eu sînt cel care puhe marea în mişcare.

Pentru a simţi gustul, ardoarea, deliciile virile ale acestei „lupte în sine", să nu ne grăbim prea mult către încheierea ei; să nu ne grăbim prea mult către sfîrşitul acestui exerciţiu, către momentul cînd înotătorul se bucură de succesul său, cînd îşi găseşte liniştea într-o oboseală sănătoasă. Pentru a caracteriza *imaginaţia dinamică*, să considerăm, dimpotrivă, aici ca şi pretutindeni, acţiunea în premisele ei; ba chiar, dacă vrem să construim imaginea „înotului pur" ca tip particular al „poeziei dinamice-pure", să psihanalizăm orgoliul înotătorului care visează la v,iitoarea-i faptă curajoasă. Ne vom da seama că gîn-dul său este o *provocare in imagini*. în reveria sa,, el îi spune mării:: „încă o dată, voi înota *împotriva ta*, voi lupta, mîndru de forţele mele proaspete, în deplina conştiinţă a forţelor mele multiple, împotriva valurilor tale nenumărate". Această faptă visată de voinţă, iată experienţa cinţată de poeţii apei violente. Ba este alcătuită nu atît din amintiri cît din anticipări. Apa violentă este o schemă de cura_L.

Lafourcade ajunge totuşi prea repede la complexele psihanalizei clasice. Fără îndoială că analiza psiho-I,nf o arcade, *loc. cit*., t. I, p. 50.

logică trebuie să regăsească aceste complexe generale: toate complexele particularizate sînt producţii ale complexelor primitive, dar complexele primitive nu. devin estetizante decît dacă se particularizează într-o experienţă cosmică, acoperindu-se cu trăsături pitoreşti, ex-primîndu-se printr-o frumuseţe obiectivă. Dacă complexul lui Swinburne dezvoltă un complex oedipiarţj,{trebuie ca şi decorul să fie pe măsura personajului. Iată de ce numai înotul în apele naturale, în mijlocul unui,lac sau al unui fluviu, poate să se însufleţească prin -forţe complexuale. Piscina, cu numele ei atît de ridicol, nu va conferi exercitării complexului cadrul potrivit. Ea nu va

răspunde nici idealului de singurătate atît de necesar, psihologiei sfidării cosmice. Pentru a-ţi *proiecta* voinţa, |trebuie să fii singur. Poemele înotului voluntar sînt poeme ale singurătăţii. Piscina va fi totdeauna lipsită de elementul psihologic fundamental care face ca înotul să.fie salutar sub raport moral.;

Dacă voinţa oferă tema dominantă a poeziei înotului, sensibilitatea.îşi are şi ea, fireşte, rolul sau. Datorită sensibilităţii, ambivalenţa specială a luptei împotriva.apei, cu victoriile şi înfrîngeriie ei, se inserează în ambivalenţa clasică a suferinţei şi a bucuriei. Vom vedea, de altfel, că această ambivalenţă nu este echilibrată. Destinul înotătorului este oboseala: sadismul lasă loc mai devreme sau mai tîrziu masochismului..

La Swinburne, în exaltarea apelor violente, sadismul şi masochismul sînt mai întîi, ca în orice natură com-plexuală, bine întrepătrunse. Swinburne spune valului: „Buzele mele vor sărbători spuma buzelor tale... dulcile şi asprele tale săruturi sînt tari ca vinul, îmbrăţişările tale vaste sînt ascuţite precum durerea". Dar vine o clipa cînd adversarul este mai puternic şi cînd se instalează masochismul. Atunci „fiecare val te face să suferi, fiecare val te şfichiuicşte ca un bici". Şfichiuirile hulei îl însemnară de la umeri şi pînă la genunchi şi îl trimiseră pe ţărm, cu pielea înroşită de biciul mării" (*Lesbia Bran-doh*). Şi, în faţa unor asemenea metafore des repetate, Xafourcade evocă suferinţa ambivalenţă a flagelării, atît -de caracteristică pentru masochism..--:.!

Dacă amintim acum că această flagelare apare într-un *înot povestii*, deci ca metaforă a metaforei, vom înţelege ce este un masochism literar, un masochism virtual. In realitatea psihologică a masochismului, flagelarea este o condiţie prealabilă a juisării; în „realitatea" literară, flagelarea nu mai apare decît ca o consecinţă, ca urmare a. unei' fericiri excesive. Marea îl flagelează pe omul pe care-l-a învins, pe care-l aruncă pe ţărm. Totuşi, această inversiune nu trebuie să ne înşele. Ambivalenţa plăcerii şi a suferinţei marchează poemele aşa cum marchează viaţa. Cînd un poem găseşte un accent dramatic ambi-valent, simţi că el este ecoul multiplicat al unui moment valorizat în care s-au înnodat, prin simţirea poetului, binele şi

răul din întregul univers. încă o dată, imaginaţia ridică ia nivel cosmic măruntele incidente ale vieţii individuale, însufleţindu-se prin aceste imagini dominante. O mare parte din poetica lui Swinburne se explică prin această imagine dominantă a flagelării de către valuri. Am deci argumente, cred, să desemnez prin numele lui Swinburne un complex special. *Complexul lui Swinburne*,, sînt sigur, va fi recunoscut de toţi înotătorii. El va fi mai ales recunoscut de toţi înotătorii care-şi povestesc înotul, care fac din înotul lor un poem, căci este unul dintre complexele poetizante ale înotului. Va fi deci o temă explicativă utilă pentru a caracteriza anumite stări psihologice şi anumite poeme.

Byron ar putea fi obiectul unui. studiu similar. Opera sa abundă în formule legate de o poetică a înotului. Ele ar oferi numeroase variante ale temei fundamentale. Astfel, în *Cei doi Foscari*, citim:,,De cîte ori. cu braţe puternice, am despicat aceste valuri, opunîndu-le un piept îndrăzneţ! Cu un gest rapid, îmi zvirleam spre ceafă părul umed... Înlăturam spuma cu dispreţ" *. Gestul de a arunca părul spre ceafă este, el singur, foarte semnificativ, reprezentîod momentul unei hotărîri, semnul acceptării luptei. Această mişcare a capului marchează A'oinţa de a fi în capul unei mişcări. înotătorul face cu adevărat

1 Citat de Paul de Reul, De *Wordsworth* ă *Keats*, p. 188..

faţă valurilor, iar. atunci „valurile, spune Byron în *Childe Harold*, îşi recunosc stăpinul"..;:..;..:

Bineînţeles, există, şi alte tipuri de înot în afară de înotul violent şi activ pe carş l-am studiat în paragraful precedent.a) psihologie completă a apei ar putea găsi.in literatură/pagini.în,, care, să existe o comuniune dinamică între înotător şi valuri,./De exemplu, John; Charpentier spune foarte bine despre Coleridge: „Se lasă în voia:şe-clucţiei visătoare; înfloreşte ca meduza. în marea în care înoată cu uşurinţă şi al cărei ritm pare a-l surprinde:cînd se umflă.ca o paraşută, mîngîind valurile cu, moile sale umbrele plutitoare...":t Prin această imagine atît de bine trăită dinamic, atît de. fidelă forţelor imaginaţiei materiale. John Charpentier ne face să înţelegem *înotul moale şi volumetric*, situat la limita dintre pasiv şi activ,

dintre plutire şi impulsul ce întîlneşte reveria legănată, căci în inconştient totul se înrudeşte. Iar această imagine eşte;un mare adevăr coleridgian. Căci Coleridge îi scria, în 1803, lui Wedgwood: „Fiinţa mea este plină de valuri ce. ss rostogolesc şi se prăbuşesc ici colo, precum lucrurile ce.:nu,au acelaşi stăpîn..." rată visul unui om care nu ştie; să *provoace* lumea; iată înotul unui om care nu ştie să *provoace* marea.,...,:::;;

Un studiu mai amănunţit în această direcţie ne va îngădui să urmărim trecerea de la tipurile de înot li metamorfozele piscilorme. Ar trebui atunci să stabilim istoria naturală a peştilor imaginari. Aceştia sînt puţin numeroşi în literatură, căci imaginaţia noastră dinamica privitoare la apă este destul de săracă. Tieck, în povestirea sa *Wassermenscii*, a încercat să redea cu toată sinceritatea metamorfoza unui om hărăzit apei elementare. Dimpotrivă, *Ondina* lui Giraudoux încalcă sinceritatea mitică, nebeneficiind de o experienţă onirică profundă. Iată de ce ne explicăm felul cum Giraudoux se sustrage. *ja dinir-un joc ce-l oboseşte repede, „metaforelor sale cu peşti"'; El n-a putut trece de la metaforă la metamorfoză.:Să-i ceri unei sirene să facă şpagatul nu-i decît. o glumă statică şi formală care nu are nici o legătură cu imaginaţia dinamică a apelor.

. Cum psihologia complexuală este adeseori precizată de studiul complexelor atenuate sau derivate, vom studia acum complexele lui Swinburne atenuate. Sfidarea aruncată mării îşi are matamorii ei. De pe ţărm, de exemplu, *provocarea* este mai uşoară, fiind deci şi mai elocventă. Ea desemnează atunci *complexele larvare ale lui Swinburne*, *ce* se împodobesc cu componente foarte, diverse. Vom examina deci cîteva dintre aceste noi. aspecte ale reveriei şi ale literaturii apei...

IV

Există oare temă mai banală decît cea a *mîniei* Oceanului? O mare calmă este cuprinsă de o furie neaşteptată. Ea vuieşte şi urlă. Primeşte toate metaforele furiei, toate simbolurile animale ale furiei şi ale mîniei. îşi scutură coama leonină. Spuma-i seamănă cu,,balele unui leviatan", „apa e plină de gheare". Victor Hugo a descris admirabil, în *Truditorii mării*, psihologia furtunii *. în aceste pagini, care au vorbit atît de bine sufletului

popular, Victor Hugo a acumulat metaforele cele mai diverse, sigur că va fi înţeles. Căci psihologia mîniei este de fapt una dintre cele mai bogate şi mai nuanţate. Ea merge de la ipocrizie şi laşitate pînă la cinism şi crimă. Cantitatea de stări psihologice proiectate este mult mai mare cînd eşti mînios decît cînd iubeşti. Metaforele mării fericite şi bune vor fi deci mult mai puţin numeroase decît cele ale mării rele.

Cum în aceste pagini vrem mai ales să punem în lumină principiul proiecţiei dinamice, vom încerca să nu studiem decît un caz bine definit de proiecţie a violenţei, înlăturînd, în limita posibilului, influenţa imaginilor vizuale şi urmărind anumite atitudini ce ţin de intimitatea dinamică a universului.

1 John Charpentier, *Coleridge*, p. 135..

1 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la Mer*, III, *La Lutte*.

De exemplu, cu mai multe prilejuri, Balzac ne arată, în *Copilul blestemat*, un suflet în totală corespondenţă cu viaţa dinamică a mării.

.Etienne, copilul blestemat, este, spre a spune astfel, hărăzit mîniei Oceanului. In momentul naşterii sale, „O teribilă furtună vuia prin horn, care-i repeta cele mai mici rafale, dîndu-le un înţeles lugubru; hornul comunica atît de bine cu cerul, încît numeroşii cărbuni din vatră respirau parcă, străluceau şi se stingeau rînd pe rînd, după cum sufla vînfcuT'!. Ciudată imagine în care un horn de sobă, ca un gît grosolan şi nedesăvîrşit, raţionalizează stângaci - cu o stîngăcie desigur voită - respiraţia mi-nioasă a uraganului. Prin acest mijloc grosolan, oceanul şi-a făcut auzită vocea profetică în camera mai închisă şi mai izolată: acea naştere în noaptea bîntuită de o furtună îngrozitoare pune pentru totdeauna o pecete fatală pe viaţa copilului blestemat.

In centrul povestirii sale, Balzac ne va comunica gîndul său cel mai intim: există o corespondenţă, în sens swedenborgian, între viaţa unui element cuprins de furie şi. viaţa unei conştiinţe nefericite. „De mai multe ori găsise misterioase corespondenţe între emoţiile sale şi mişcările Oceanului. Divinaţia gîndurilor materiei, cu care îl înzestrase ştiinţa sa ocultă, făcea ca acest fenomen să fie pentru el mai elocvent decît pentru

oricine altul" (p. 60). Cum poţi recunoaşte mai limpede că materia posedă o gîndire, o reverie, şi că ea nu se limitează la a veni să gîndească în noi, să viseze în noi, să sufere în noi? Să nu uitam nici că „ştiinţa ocultă" a copilului blestemat nu-i o. iscusită' taumaturgie; ea nu are nimic comun cu ştiinţa „savantă" a unui Faust. Este totodată o preştiinţă obscură şi o cunoaştere directă a vieţii intime a elementelor. Ea nu a fost dobîndită în laborator, prin prelucrarea substanţelor, ci în faţa Naturii, în faţa Oceanului, prin-tr-o meditaţie solitară. Balzac continuă: „In seara fatală cînd avea să-şi vadă mama pentru ultima oară, Oceanul s-a zbuciumat într-un chip ce i-a părut cu totul neobişnuit". Trebuie dare să mai insistăm asupra ideii că o p. 3."

J; Balzac, h'Enjanţ *maudit*, Librairie Nouvelle, Paris,: 1858, furtună cu *totul neobişnuită* este o furtună văzută de un spectator ce se află într-o stare psihologică *cu*, *totul neobişnuită*? Atunci există cu adevărat între univers şi om o corespondenţă cu *totul neobişnuită*, o comunicare lăuntrică, intimă, substanţială. Corespondenţele se înlănţuie în clipe rare şi solemne. O meditaţie intimă duce la o contemplaţie prin care descoperi intimitatea lumii. Meditaţia cu ochii închişi şi contemplarea cu cehii larg deschişi au dintr-o dată aceeaşi viaţă. Sufletul suferă în lucruri; nefericirii unui suflet îi corespunde chinui unui ocean: „Era o vastă mişcare de „ape ce arăta că marea e zguduită lăuntric; ea se umfla în uriaşe valuri ee-şi dădeau duhul cu un zgomot lugubru şi care semăna cu urletele unor cîini părăsiţi. Etienne se pomeni spunîn-du-şi: «*Ce* vrea de la mine? Trudeşte şi se vaită ca o fiinţă vie! Mama mi-a povestit adeseori că Oceanul era pradă unor înspăimîntătoare convulsii în noaptea cînd m-am născut. Ce-o să mi se întîmple?»„. Convulsiile unei naşteri dramatice ajung să fie astfel convulsiile unui ocean.

Corespondenţa se accentuează de la o pagină la alta...Tot căutînd un alt sine căruia să-i poată încredinţa gîn-durile sale şi a cărui viaţă să poată deveni propria-t viaţă, ajunse să fie prieten cu Oceanul. Marea deveni pentru el o fiinţă însufleţită, gînditoare..." (p. 65). Am înţelege prea puţin aceste pagini dacă n-am vedea în ele decît un banal animism sau doar un

artificiu literar ce şi-ar propune să însufleţească decorul o dată cu personajul. Balzac va descoperi nuanţe psihologice atît de rar notate, încît noutatea lor este garanţia unei observaţii psihologice reale. Va trebui să le reţinem ca pe tot atîtea observaţii foarte instructive pentru o psihologie a imaginaţiei dinamice.

Să vedem cum intră în scenă voinţa de putere. între Etienne şi Ocean nu există numai o simpatie vagă, o simpatie inconsistentă, ci mai ales o *simpatie mintoasă*, o comunicare directă şi reversibilă a violenţelor. Se pare atunci că *semnele obiective ale* furtunii nu mai sînt necesare, Copilul blestemat putînd să prezică furtuna şi fără ele. Această prezicere nu este de ordin semiologic, ci de ordin psihologic, ţinînd de psihologia mîniei.

între' două fiinţe mînioase care se ceartă, primele semne sînt nişte *nimicuri* - dar nişte nimicuri care nu îrişalâ. Există oare un dialog mai intim decît cel dintre două rnînii? Un eu şi un *tu* mînioşi se nasc în aceeaşi clipă, în aceeaşi atmosferă de calm deplin. Primele indicii, şîn'ţ nemijlocite şi totodată ascunse. Acel *eu* şi acel *tu* îşi.continuă. împreună viaţa latentă, sînt ascunşi şi la vedere, ipocrizia lor este un sistem comun, aproape un. sistem.de politeţe convenţională. în cele din urmă, izbucnesc împreună că o fanfară războinică. Iată-i la acelaşi diapazon”.. Intre Copilul blestemat şi Ocean se stabileşte adeejaşj diagramă a mîniei, aceeaşi scară a violenţelor, uri acord în voinţa de putere, fitienne „simţea în sufle-tu-i o adevărată furtună cînd (marea) se mînia; el respira ', cu.furie. în. şuieratul ei ascuţit, alerga odată cu valurile uriaşe ce se spărgeau în mii de cioburi lichide pe stînci, se simţea curajos şi înspăimântător ca şi ea şi, ca şi ea', făcea salturi uimitoare; păstra, ca şi ea, o tăcere posomorită, îi imita mila neaşteptată” (p. 66).

. Bal zac, descoperă aici o trăsătură psihologică reală care dovedeşte *generalitatea unei acţiuni singulare*. într-adevăr, cine. n-a văzut, pe ţărmul mării, un copil limfatic poruncind valurilor? Copilul îşi calculează ordinele, pentru a le rosti chiar în clipa cînd valul îi va da ascultare. El îşi pune voinţa de putere în acord cu valul ce vine pe nisip şi apoi se retrage. Construieşte în el însuşi un fel de mînie iscusit ritmată, în care alternează o

apărare uşor de realizat şi un atac ce iese *totdeauna învingă-ţpjy*. *Curajos*, copilul urmăreşte valul ce se retrage; el sfi-fdează marea duşmănoasă care se îndepărtează, înfruntă dispreţuitor, fugind, marea ce revine. Toate luptele omeneşti îşi află simbolul în acest joc de copil. Ore la rînd, copilul ce comandă valurilor alimentează astfel un complex swînburnian larvar, complexul swinburnian al unui pămîntean.

Ni se pare că după ce a izolat bine toate formele complexului lui Swinburne, critica literară ar trebui să acorde mai multă importanţă unor pagini atît de caracteristice. Cu profunzimea-i psihologică obişnuită, Michelet a notat aceeaşi scenă: „Orice tînără imaginaţie (vede în violenţa valurilor) o imagine războinică, o luptă, şi mai întîi se înspăimîntă. Apoi, observînd că această furie are limite, copilul, ce nu se mai teme, urăşte mai curînd acel ceva sălbatic ce pare a-l duşmăni. El aruncă la rîn-du-i cu pietre în marea ameninţătoare. Observăm acesr duel la Le Havre, în iulie 1831. O fetiţă pe care o aduceam pe malul mării se simţi curajoasă şi se indignă în faţa acelei sfidări. Ea vroia să se lupte cu cea care-i declara război. Luptă inegală, ce te făcea să surîzi, între mîna delicată a fragilei făpturi şi înspăimîntătoarea forţă ce ţinea atît de puţin seama de ea" J.

E foarte evident că pentru a înţelege atît de bine un complex, trebuie să fi participat tu însuţi la fel. Şi Michelet este în această privinţă un bun exemplu. Nu pare el a suferi filosofic pentru că Oceanul „ţine atît de puţin seama" de curajul oamenilor?

Cu prilejul unor asemenea sfidări reciproce, mai concis este scriitorul, mai vorbăreţ este oceanul. Dar orgoliul sporeşte totdeauna la fel în faţa valului care aleargă. Tot ce fuge din faţa noastră, fie şi o apă inertă şi lipsită deviaţă, ne aţîţă curajul. într-un roman de Jules San-deau, regăsim, cu multe detalii, acelaşi complex swinburnian larvar: „Cînd Oceanul părăsea ţărmurile, Mari-annei îi plăcea să urmărească valul care fugea, şi să-î vadă cum se întorcea spre ea. Atunci fugea şi ea... Dar pas cu pas, parcă cedînd terenul cu părerea de rău a cuiva ce ar fi vrut să se lase prins" 2. Uneori, doar strigătele paznicului de pe ţărm o smulg „îmbrăţişărilor valului ce dă s-o înghită". Mai departe ni se spune că valul sare „ca o hienă" asupra

Mariannei, apa „căleîndu-i în picioare trupul". Marea manifestă deci o mînie animalică, o mîriie umană.

Iată un romancier ce trebuie să zugrăvească revolta unui suflet rănit, a unei mari îndrăgostite trădată de viaţă, jignită de cea mai nedreaptă dintre trădări, şi scriitorul nu găseşte altceva mai bun, spre a reprezenta o

1 Michelet, *La Mer*, p. 12.

2 Jules Sandeau, *Marianna*, ed. 11, Paris, 1876, p. 202.

revolta atît de intimă, decât jocul unui copil ce sfidează Oceanul! Câci imaginile imaginaţiei prime ne guvernează întreaga viaţă. Ele se situează ca de la sine în axa dramei omeneşti. Furtuna ne dă imaginile naturale ale pasiunii. Cum spune Novalis, cu geniul său pentru expresia indirectă: „Furtuna favorizează pasiunea".

De aceea, cînd mergem la originea imaginilor, cînd retrăim imaginile în materia lor şi în forţa lor primă, ştim să găsim o emoţie în pagini pe nedrept acuzate că sînt declamatorii. Ca şi cum declamaţia nu ar fi - în ceea ce are ea frumos - o furtună a cuvîntului, o pasiune a exprimării! Astfel, cînd ai înţeles sensul realist al complexului lui Swinburne, afli un accent sincer într-o pagină ca aceasta: „O. zădărnicie a durerii! Pe ţărmul mării, Marianna nu se umili în faţa acelei întinderi deznădăjduite, ale cărei maluri răsună de vaiete veşnice. Ea crezu că aude un suflet ce răspundea sufletului ei îndurerat. între ea şi mare se stabili o comunicare misterioasă. Cînd valurile înalte săltau cu furie - ca tot atî-tea iepe cu coama albă -, palidă, despletită, ea fugea pe plajă; şi acolo, asemenea Duhului Furtunii, îşi amesteca strigătele cu urletele uraganului. «Da! spunea ea, mergînd împotriva valului; da! aşa te iubesc, chinuită ca şi mine!». Şi oferindu-se cu o sumbră bucurie spumei îngheţate pe care vîntul i-o arunca în faţă, se credea sărutată de sora ei întru deznădejde" *.

Mai trebuie oare să subliniem nuanţa de melancolie atroce, de melancolie activă, de melancolie ce voieşte ofensa repetată a lucrurilor după ce a suferit ofensa oamenilor? E melancolia apelor violente, cu totul diferită de melancolia jMMf a apelor moarte.

Pînă şi sufletele cele mai blânde pot să încerce o „compensare" eroică.

Blinda Marceline Desbordes-Val-more - fiica ei cea mai mare se numea Ondine - povesteşte că, pe cînd se întorcea singură din America, Ia. cincisprezece ani, i-a pus pe mateloţi să o lege zdravăn de catarg, pentru a putea asista fără să se vaite, fără să strige, fără un murmur, „la spectacolul emoţionant al furtunii şi la lupta oamenilor împotriva naturii dezlănţuite" y Fără să judecăm realitatea acestei amintiri îndepărtate', fără să ne întrebăm dacă nu avem cumva de-a face aici cu unul dintre acele eroisme recurente atît de des întîlnite în „amintirile din copilărie" ale scriitorilor, să observăm în. treacăt marele privilegiu al unei psihologii a imaginaţiei ' exagerarea unui fapt pozitiv nu dovedeşte nimic împotriva *faptului de imaginaţie*. *Faptul imaginat* este mai important decît *faptul real*. în amintirea Marcelinei Desbordes-Valmore, memoria *dramatizează*; sîntem deci siguri că scriitorul imaginează. Drama tinerei orfane a fost înscrisă într-o mare imagine. Curajul ei în faţa vieţii şi-a găsit simbolul în curajul ei în faţa mării dezlănţuite.

Putem de altfel găsi cazuri ce ne arată în acţiune un fel de complex swinburnian supravegheat, stăpînit. Ele sînt capabile să aducă o preţioasă confirmare, tezelor noastre cu privire la imaginaţia dinamică. Care este adevăratul calm omenesc? Este calmul cucerit împotriva sinelui, şi nu calmul natural. Este calmul cucerit împotriva unei violenţe, împotriva mîniei. El îl dezarmează pe adversar, impunîndu-i-se şi declarînd lumii pacea. Visăm la o corespondenţă magică şi reciprocă între lume şi om. Edgar Quinet exprimă cu o neobişnuită forţă această magie a imaginaţiei, în marele său poem despre Vrăjitorul Merlin:

Ce faci pentru a potoli o mare furioasă? îmi stăpînesc mînia 2.

Cum am putea spune mai bine că mînia este o cunoaştere primă a imaginaţiei dinamice? O dai şi o primeşti; o transmiţi universului şi o opreşti în inimă ca şi în univers. Mînia este tranzacţia cea mai directă dintre cm şi lucruri. Ea nu suscită vane imagini, căci este cea care dă imaginile dinamice prime.

Jules Sandeau, *loc. cit.*, p. 196.

p. 56.

1 Ărthur Pougin, *La Jeunesse de Mme Desbordes-Valmore*, 1 Edgar Quinet, *Merlin VEndhanteur*, t. I, p. 412.

Apa violentă e una dintre primele scheme ale mîniei universale. De aceea nu există epopee fără o scenă de furtună. J. Rouch face această observaţie şi studiază - ca.meteorolog - furtuna descrisă de Ronsard în *Franciada l*.

jjjMăreţia omenească simte nevoia să se măsoare cu măreţia lumii: „Nobilele gînduri se nasc din priveliştile no*i* bile", spune Chateaubriand după ce zugrăveşte furtuna în *Martirii*.

Vom întîlni într-adevăr pagini în care complexul lui Swinburne animă o filosofie grandioasă şi în care omul, conştient de forţa-i supraomenească, se înalţă pînă la rolul unui Neptun dominator. Oare numai o întîmplare face din Goethe - partizan, după cum bine ştim, al nep-tunismului în geologie - unul din cei mai evidenţi *Nep~ tuni psihologici*? în *Cel de-al doilea Faust*, citim această pagină: „Privirea îmi era îndreptată spre largul mării. Apa se umfla, se aduna spre sine, apoi ceda şi îşi scutura valurile, asaltînd întinderea plajei, iar eu mă indignam văzînd cum, datorită unui sînge pătimaş, orgoliul provoacă nemulţumirea spiritului liber ce respectă toate drepturile. Am luat acea întîmplare drept un accident, mi-am ascuţit privirea: fluxul se opri şi se rostogoli îndărăt, îndepărtîndu-se de scopul la care ajunsese atît de semeţ... Se apropie tîrîndu-se steril el însuşi, spre a-şi răspîncîi sterilitatea pe mii şi mii de ţărmuri; apoi se umflă şi creşte, şi se rostogoleşte, şi acoperă înspăimîntă-toarea întindere a plajei pustii. Aici domnesc valurile im-ipetuoase ce-o asaltează întruna, retrăgîndu-se apoi, fără să fi făcut ceva. Această forţă oarbă a naturii dezlănţuite m-ar putea chinui pînă la deznădejde. Atunci spiritul meu ar îndrăzni să se înalţe deasupra lui însuşi. Iată unde aş vrea să lupt! Iată unde aş vrea să învîng! Şi este cu \ putinţă! Oricît de violent, valul cedează în faţa unei cg-4ine; zadarnic înaintează orgolios, cea mai mică movilită îl înfruntă, cea mai mică scobitură îl înghite, înfrîn-gîndu-L De aceea mi-am alcătuit mai întîi în minte proiect după proiect. Asigură-ţi această rară bucurie! Să respingi de pe ţărm marea impetuoasă, să limitezi întinderea umedă şi să o respingi departe, cît mai departe în ea însăşi... Iată dorinţa mea" *l*.

Să opreşti dintr-o privire marea tumultuoasă, după cum vrea Faust, să arunci o piatră în valul duşmănos, aşa cum face copilul lui Michelet: este aceeaşi imagine a imaginaţiei dinamice, acelaşi vis al voinţei de putere. Această apropiere neaşteptată între Faust şi un copil ne poate face să înţelegem că în voinţa de putere există totdeauna un dram de naivitate. într-adevăr, destinul voinţei de putere este acela de a visa puterea dincolo de puterea efectivă. Fără această aureolă de vis, voinţa de putere ar fi neputincioasă. Ea este cea mai ofensivă doar prin visele sale. Iată de ce cel care vrea să fie un supraom regăseşte în chip firesc visurile copilului ce ar vrea să fie un om adult. Să comanzi mării este un vis supraomenesc. Este., voinţa geniului şi totodată voinţa copilului.

V

în *complexul lui Swinburne* există numeroase elemente masochiste. Putem asocia acest complex al psihologiei apelor violente cu un complex mai evident sadic pe care l-am numi *complexul lui Xerxes*.

Să-i amintim cititorului anecdota povestită de Hero-dot 2: Xerxes dînd ordin să se construiască poduri între oraşele Sestos şi Abydos, iar aceste poduri fiind terminate, se porni o înspăimântătoare furtună ce rupse parî-mele şi sfărâmă corăbiile. Aflînd această veste, Xerxes, indignat, porunci, în mînia-i, ca Helespontul să fie biciuit de trei sute de ori, şi să se arunce în el O' pereche de lanţuri grele. Am mai auzit şi că a trimis oameni care să însemne apa cu fierul roşu. Dar este sigur că porunca lui a fost ca valurilor să li se ţină acestdiscurs barbar şi nesăbuit, în timp ce erau lovite cu biciul: «Val amarnic, stăpînul tău te pedepseşte astfel pentru că l-ai ofensat fără

1 Goethe, *loc. cit*., trad. fr., Porchat, p. 421.

2 Herodot, *Hisloire*, trad. fr. VII, 34, 35.

1 J. Rouch, *Orages et lempetes dans la litterature*, 1929, p. 22.

ca el să-ţi fi făcut vreun rău. Regele Xerxes te va trece, fie că vrei sau nu. Pe bună dreptate nimeni nu-ţi oferă jertfe, căci. eşti un fluviu înşelător şi sărat». Şi astfel pedepsi mărea şi puse să li se taie capetele celor care construiseră podurile” 1.

Bacă am avea de-a face cu o anecdotă, izolată, cu o excepţie năstruşnică, această pagină nu ar avea prea mare importanţă pentru un studiu al imaginaţiei. Dar lucrurile stau cu totul altfel, şi istorisirile cele mai nebuneşti nu sînt niciodată excepţii. Multe legende reînnoiesc practica regelui mezilor. După ce vrăiile le-au eşuat, multe vrăjitoare şi-au obiectivat furia lovind apele mlăştinoase2. Saintyves relatează şi el, după spusele lui Pouqueville, practica turcilor ce locuiesc pe malul fluviului Inachus. Această practică era încă în vigoare în jur de 1826: „Prin-tr-o cerere redactată şi semnată în bună formă, turcii reclamă către cadiu că fluviul Inachus, revărsîndu--se, le pustieşte ogoarele, şi-l roagă să-i poruncească să se întoarcă între malurile lui. Judecătorul dă o sentinţă în acest sens, şi toată lumea e mulţumită. Dar dacă apele continuă să crească, atunci cadiul, întovărăşit de locuitori, se duce la faţa locului şi somează fluviul să se retragă. O copie după somaţia judecătorului este aruncată în valuri; poporul tratează fluviul drept uzurpator, devastator, aruncînd cu pietre în el...". Aceeaşi practică este evocată şi în *Cîntece* populare *din Grecia şi Serbia* da Achille Millen (1891, p. 68). Soţiile mateloţilor dispăruţi se adună pe malul mării. Fiecare:

Biciuieşte rînd pe rînd spinarea valurilor. O, mare, aprigă mare cu valuri înspumate, Unde ni-s soţii? Iubiţii unde ni-s?

Toate aceste violenţe ascultă de psihologia resentimentului, de răzbunarea simbolică şi indirectă. în psi-l Cyrus se răzbunase şi el împotriva fluviului Gynd, care îi înecase unul dintre caii sacri. „Indignat de insulta fluviului, Cyrus îl ameninţă că-l va aduce în asemenea hal de slăbiciune, încît pînă şi, femeile vor putea să-l străbată fără să-şi ude genunchii, drept care îşi puse armata să sape trei sute de canale prin care să se scurgă apele fluviului." 2 Cî. Sebillot, *loc. cit*., t. II, p. 465.

holocia apei putem găsi violenţe similare care vor utiliza o altă formă a excitaţiei colerice. Vom vedea, examinîn-du-le atent, că toate detaliile psihologiei mîniei se regăsesc în plan cosmic. într-adevăr, putem vedea, în practicile *Aducătorilor de furtună*, *o* psihologie evidentă a *certăreţului*.

Pentru a obţine furtuna dorită, aducătorul de furtună, adevărat *honio*

faber al furtunii, zădărăşte apele aşa cum un copil zădărăşte un cîine. îi este de-ajuns o fîntînă. Vine pe marginea ei, cu nuieluşa de alun, cu nuieluşa lui Iacob. Cu vîrful acesteia, zgîrie oglinda transparentă a apei; îl retrage repede; cu un gest brusc, îl înfundă din nou; înţeapă apa.

Apa liniştită şi placidă care, cînd se odihneşte, este cu adevărat acea

Apă, ca o piele:

Pe care nimeni n-O poate răni1, începe, să se mînie. Nervii apei sînt aţîţaţi. Atunei aducătorul de furtună îşi implântă nuieluşa pînă în mîl, scotocind izvorul pînă în măruntaie. Apa se supără, mînia ei devine universală; furtuna vuieşte, fulgerul brăzdează cerul, grindina răpăie, apa inundă pămîntul. Aducătorul de furtună şi-â îndeplinit îndatorirea cosmologică. Spre a obţine acest rezultat, a *proiectat* psihologia tachineriei, încredinţat că va găsi în apă toate caracteristicile unei psihologii universale.

Vom găsi în *Folclorul apelor* de Saintyves numeroase exemple1 de asemenea practici 2. Să rezumăm cîteva. Citim în *Demonolatria*. lui Nicolas Renii (1595): „S-a afirmat, prin declaraţia liberă şi spontană a mai bine de două sute de persoane, că doi bărbaţi, condamnaţi să fie arşi pe rug ca vrăjitori, se întîlneau în anumite zile pe malurile unui eleşteu sau ale unui rîu, şi că acolo, înarmaţi cu cîte un beţişor negru, pe care îl primiseră de la

1 Paul Eluard, *Les*. *Animaux et leurs homm.es*. *Les hommes ei leurs animaux*.

2 Saintyves, *loc*. *eit*., pp. 205-211.

diavol, loveau cu putere apa pînă cînd se înălţau, din ea aburi îmbelşugaţi, care îi ridicau în văzduh. Apoi, după ce îşi îndepliniseră vrăjitoriile, cădeau iar pe pămînt, în mijlocul unui torent de grindină...".

Anumite lacuri se lasă stîrnite mai repede decît orice apă; ele reacţionează pe dată la cea mai mică *aţîţare*. Un străvechi istoric din comitatele Foix, Bearn şi Navara povesteşte că există în Pirinei „două lacuri ce hrănesc din ele flăcări, foc şi trăsnete... Dacă arunci ceva în ele, pe dată vezi dezlănţuindu-se în văzduh o asemenea furtună, încît cei mai mulţi dintre cei care asistă la înspăi-mîntătorul spectacol sînt atinşi de foc şi ucişi de fulgerele ce ies din apă". Un alt cronicar „arată că există, la patru leghe de Baden, un mic lac în care nu puteai să arunci, ţărînă, o piatră, un obiect

oarecare, fără ca cerul să. fie pe dată tulburat de ploaie sau de furtună". Pomponius Mei a semnalează, de asemenea, o fîntînă cu deosebire „susceptibilă". „Cînd mîna omului atinge (o stîncă din preajma-i), pe dată apa se umflă peste măsură şi spulbera vârtejuri de nisip, asemenea valurilor unei mări zbuciu-mate de furtună" *.

După cum vedem, există ape cu epiderma foarte sensibilă. Am putea multiplica nuanţele, am putea arăta ca ofensa adusă apelor descreşte fizic, păstrînd neatinsă reacţia apelor violente, am putea arăta că ofensa poate trece de la biciuire la simpla ameninţare. Atingerea cu unghia, cea mai neînsemnată profanare pot stîrni mînia apei.

Sarcina mea de psiholog literar nu ar fi îndeplinită dacă m-aş mărgini să citez legende şi poveşti străvechi. De fapt, putem arăta că asemenea complexe ale lui Xerxes sînt active şi în reveria anumitor scriitori. Vom da cîteva exemple.

Mai întîi, iată cazul foarte discret în care ofensa adusă apelor nu depăşeşte simplul dispreţ. îl vom găsi în *Âhasvems* de Edgar Quinet (p. 76). Regele orgolios, sigur de voinţa-i de putere, provoacă Oceanul, care se umflă şi devine potop: „Oceane, mare îndepărtată, ai

Citat de Saintyves, *loc. cit*., p. 109.

socotit pare bine treptele ce duc pînă la tronul meu? Ia seama,, biet copil mînios, să nu-ţi alunece picioarele pe lespezile mele şi să nu ţi se răspîndească saliva pe ele., înainte de-a fi urcat jumătate din treptele ce duc pînă la. mine, ruşinată, gîtîind şi ascunzîndu-te sub vălul spumei, tale, te vei întoarce în casa-ţi spunîndu-ţi: am ostenit". In Oşsian, furtuna este adeseori înfruntată cu spada. In.cîntul al treilea, Calmar înaintează spre val, cu sabia trasă, din teacă: „Cînd norul trece pe lîngă el, îl apucă de coama neagră, şi îşi împlîntă lama în ceaţa în-ş tunecată, Duhul furtunii părăseşte văzduhul..." Lupta cu lucrurile este asemenea luptei cu oamenii.. Spirituţ războinic e omogen.

Uneori sensul-metaforic se inversează: rezistenţa mării îşi va dărui imaginile rezistenţei împotriva oamenilor. Iată cum îl zugrăveşte Victor Hugo pe Mess Lethierry _ „Niciodată nu dăduse îndărăt în faţa furtunii, şi

asta pentru că nu-i plăcea să fie contrazis. Nici de ocean, şi nici de nimeni altul. Voia să i se dea ascultare; şi era cu atît mai rău pentru mare dacă i se împotrivea; ea era cea care trebuia-să, se resemneze. Mess Lethierry nu ceda-Nici valul agresiv, nici vecinul certăreţ nu izbuteau să-l oprească" *., Omul este unul şi acelaşi. Are aceeaşi voinţă împotriva oricărui adversar. Orice rezistenţa trezeşte aceeaşi voinţă. în domeniul voinţei, între lucruri şi oameni nu există deosebire. Imaginea mării care se retrage *jignită* de rezistenţa unui singur om nu trezeşte nici o reacţie critică în spiritul cititorului. Şi totuşi, dacă ne gîndim bine, această imagine este o metaforă a faptei nesăbuite a lui Xerxes.

Un mare poet regăseşte gîndirea prmitivă şi, sub pana liii, naivitatea legendei dispare în faţa frumuseţii legendare. Xeres a însemnat cu fierul roşu Helespontul revoltat. Paul Claudel regăseşte aceeaşi imagine, fără să se gîndească, se pare, la textul lui Herodot. La începutul primului act din. *Cumpăna aviezii* găsim o splendidă imagine, pe care o citez din memorie: „Marea, cu spitea IV.

Victor Hugo, Les *Travailleurs* de *la Mcr*, partea I, car- narea-i strălucitoare, e ca o vacă doborită şi însemnată cu fierul roşu'. Această imagine are frumuseţea emoţionantă a unui cer în amurg ce răneşte pînă la sînge marea uimită. A fost creată în faţa naturii, de o natură do poet - departe de cărţi şi de preceptele şcolare. Asemenea pagini sînt preţioase pentru teza noastră. Ele arată că poezia este o sinteză naturală şi durabilă de imagini în aparenţă factice. Cuceritorul si poetul vor şi unul şi celălalt să-şi pună pecetea puterii pe univers: şi unul şi celălalt apucă fierul roşu şi însemnează cu el universul dominat. Ceea ce ni se pare nesăbuit în istorie, în trecut, este acum, într-un prezent etern, un adevăr profund al imaginaţiei libere. Metafora, fizic inadmisibilă, psihologic nesăbuită, este totuşi un adevăr poetic. Căci metafora este fenomenul poetic. E tot un fenomen al naturii, o proiecţie a naturii omeneşti asupra naturii universale.

VI

N-am spus deci totul cînd am înglobat toate aceste legende, toate aceste năzdrăvănii, toate aceste forme poetice sub numele de animism. Trebuie

într-adevăr să ne dăm seama că este vorba de un animism care însufleţeşte cu adevărat, de un animism de detaliu, de mare fineţe, ce regăseşte cu siguranţă în lumea neînsufleţită toate nuanţele unei vieţi sensibile şi voluntare, care citeşte natura ca pe o fizionomie umană plină de mobilitate.

Dacă vrem să înţelegem psihologia imaginaţiei concepută ea facultate naturală şi nu ca facultate educată, trebuie să atribuim un rol acestui animism prolix, acestui animism care animă totul, care proiectează totul, care amestecă, în orice împrejurare, dorinţa şi viziunea, impulsurile intime şi forţele naturale. Atunci vom resi-tua, aşa cum se cuvine, imaginile înaintea ideilor. Vom da prioritate, aşa cum se cuvine, imaginilor *naturale*, celor pe care le oferă nemijlocit natura, celor ce urmează forţele naturii şi forţele naturii noastre totodată, celor ce îşi însuşesc materia şi mişcarea elementelor naturale, imaginilor pe care le simţim active în noi înşine, în organele noastre. Să observăm orice acţiune omenească:

ne vom da seama că ea nu are aceeaşi savoare în mijlocul oamenilor şi în mijlocul naturii. De exemplu, cînd un copil, la liceu, în rumeguş, se străduieşte să sară în lungime, el nu simte decît sentimentul emulaţiei omeneşti.. Dacă este primul în acest exerciţiu, este primul dintre cameni. Dar ce orgoliu poţi simţi, ce orgoliu supraomenesc, cînd sari obstacolul *natural*, cînd treci dintr-un salt peste pîrîiu! Deşi eşti singur, eşti *primul*. Eşti primul în ordinea naturii. Iar copilul, într-un joc fără de sfîrşit, pe sub sălcii, merge de la o pajişte la alta, stăpîn peste două lumi, înfruntînd apa învolburată. Cîte imagini îşi află aici origiTiea firească! Cîte reverii îşi află aici gustul pentru putere, gustul pentru victorie, gustul dispreţului faţă de ceea ce ai depăşit! Copilul care sare peste pîrîu *te* şerpuieşte pe întinsa pajişte ştie să viseze aventuri, şi ie să viseze forţa, elanul, ştie să viseze îndrăzneala. A încălţat într-adevăr ciubotele fermecate din poveşti!

Saltul peste un pîrîu sau obstacol *natural* este de altfel cel ce seamănă cel mai mult cu saltul pe care ne place să-l facem în gol. Dacă ne-am strădui, aşa cum propun aici, să regăsim înainte de pragul experienţelor noastre efective, experienţele imaginare pe care le facem în marele ţinut al somnului, ne-am da seama că, în domeniul imaginarului şi a! reveriei, ziua

ne-a fost dăruită ca să ne putem verifica experienţele nocturne. Charles Nodier scrie în *Reverii*: „Unui dintre filosofii cei mai ingenioşi şi mai profunzi ai epocii noastre îmi povestea că după ce visase mai multe nopţi la rînd, în tinereţea sa, că dobîndise proprietatea miraculoasă de a sta şi de a se mişca în văzduh, n-a mai putut niciodată să se lepede de această impresie şi a încercat să zboare ori de cîte ori trecea peste un rîu sau un şanţ" (p. 165). Vederea unui rîu trezeşte Ia viaţă vise îndepărtate; ea ne vitalizează reveria.

Invers, imaginile literare corect dinamizate îl dinamizează pe cititor; ele determină în sufletele consonante un fel de igienă fizică a lecturii, o gimnastică imaginară, o gimnastică a centrilor nervoşi. Sistemul nervos are nevoie de asemenea poeme. Din nefericire, în poetica noastră tulburată, nu ne regăsim cu uşurinţă regimul personal. Retorica, searbădă ei enciclopedie a frumosului, puerilele ei raţionalizări ce vor să limpezească totul, nu ne îngăduie fia fim cu adevărat fideli elementului nostru Ea rie împiedica să urmăm, în deplina-i desfăşurare, *fantoma reală a naturn noastre imaginare* care, dacă rie-ar domina viaţa-ne-ar reda adevărul fiinţei noastre, energia dinamismului propriu...

Concluzie VORBIREA APEI

„Ţin valul, rîului ca pe o vioară."

PAUL ELUARD, Cartea deschisă.

„Oglindă mai curînd decît freamăt... pauză şi totodată mîngîiere, trecere a unui arcuş lichid peste un concert de spumă."

,. PAUL CLAUDEL, Pasărea neagră

In răsărit de soare, p. 230.

Am vrea să reunim, în această concluzie, toate lecţiile de lirism pe care ni le dă rîul. Aceste lecţii au de fapt ojEoarte mare unitate.. Ele sînt cu adevărat lecţiile unui element fundamental.

Pentru a arăta unitatea vocală a poeziei apei, vorn dezvolta pe dată un paradox extrem: aga este stăpîna limbajului fluid, a limbajului fără contraste, a limbajului continuu, continuat, a limbajului care mlădiază ritmtrlrşi conferă o materie uniformă unor ritmuri diferite. Nu vom ezita să

acordăm deplinul ei sens expresiei care vorbeşte despre calitatea unei poezii fluide şi însufleţite, a unei poezii ce curge din belşug.

Fără să forţeze nota, cum facem noi acum, Paul de Reul observă preferinţa lui Swinburne pentru consoanele lichide: „Tendinţa de a folosi lichidele spre a împiedica acumularea şi ciocnirea celorlalte consoane îl obligă să multiplice alte sunete de tranziţie. Folosirea articolului, a unui cuvînt derivat în loc de un cuvînt simplu nu are adeseori altă motivare: in the june days - life within life in laid" J. Acolo unde Paul de Reul vede mijloace, noi vedem un scop: *lichiditatea* este, după părerea noastră, însăşi dorinţa limbajului. Limbajul vrea să curgă. El

1 Paul de Reul, *L'Ocuvre do Swinburne*, p. 32, notă.

curge în mod firesc. Salturile, obstacolele, durităţile sale sînt încercări mai factice, mai greu de *naturalizat*.

Teza noastră nu se opreşte la lecţiile poeziei imitative, într-adevăr, ni se pare că poezia imitativă e condamna_tă să rămînă superficială. Dintr-un sunet viu, ea nu reţine decît brutalităţii®, stângăciile. Ea redă o mecanică sonoră, nu sonoritatea omenească şi vie. De exemplu, Spearman spune că în versurile următoare aproape că auzim galopul::

I sprang to the stirrup, and Joris, and he,

I ^galloped, Dirck gâlloped, we galloped, all three'.

Pentru a reproduce bine un zgomot, trebuie să-l produci încă şi mai profund, trebuie să trăieşti voinţa de a-I produce; poetul ar trebui aici să trezească în noi dorinţa de a ne mişca picioarele, de a alerga în cerc, pentru a trăi cu adevărat mişcarea asimetrică a galopului; dar această pregătire dinamică lipseşte. Tocmai ea produce *audiţia activă*, cea care ne face să vorbim, să ne mişcăm,. să vedem. De fapt, teoria lui Spearman, în totalitatea ei, este prea conceptuală. Argumentele ei se sprijină pe desene, oferind vederii un privilegiu mult prea mare. Nu putem ajunge astfel decît la o formulă a imaginaţiei re-produclive. Gr, aceasta maschează şi împiedică dezvoltarea imaginaţiei creatoare. în cele din urmă, adevăratul do-rnenru_de studiu al imaginaţiei nu este pictura, ci opera literară, cuvîntul. fraza. Cît de puţin înseamnă forma *l* Totul e guvernat de materie!

Ce mare maestru este rîul S

Există, spune Balzac, „mistere ascunse adînc în, orice cuvînt omenesc" 2. Dar adevăratul mister nu stă neapărat în origini, în rădăcini, în vechile forme... Există cuvinte ce se află în deplină înflorire, în deplină viaţă, cuvinte pe care trecutul nu le desăvlrşise, pe care cei din vechime nu le-au cunoscut în toată frumuseţea lor, cu-

1 Spearman, *Creative mind*, p. 88.

2 Balzac, *Louis Lambert*, ed. Leroy, p..5.:

vinte ce sînt bijuteriile misterioase ale unei limbi. Astfel este cuvîntul *riviere* (rîu). Este un fenomen ce nu poate fi comunicat celorlalte limbi. Să ne gîndim fonetic la brutalitatea sonoră a cuvîntului englezesc *river*. Vom înţelege atunci că *riviere* este cuvîntul cel mai francez dintre toate. El este făcut cu imaginea vizuală a unui *rive* (mal) nemişcat şi care totuşi curge întruna...

De îndată ce o expresie poetică se dovedeşte a fi pură şi totodată dominantă, putem fi siguri că ea are o legătură directă cu sursele materiale elementare ale limbii. Am fost totdeauna frapat de faptul că poeţii asociază poeziei apelor armonica. Blinda oarbă din *Titan* de Jean-Paul cîntă din armonică. în *Pokal*, eroul lui Tieck lucrează marginile cupei ca pe o armonică. Şi mă întrebam cum ajunsese sonorul pahar de apă să capete numele de armonică? Am citit mult mai tîrziu, în Bachoffen, că vocala a este vocala apei. O întîlnim în aqua, apa, wasser. Este fonemul creaţiei prin apă. Vocala *a* marchează o materie primă. Este litera iniţială a poemului universal. Este litera păcii sufleteşti în mistica tibetană.

Vom fi acuzaţi că acceptăm ca argumente solide simple apropieri verbale; ni se va spune că asemenea *consoane lichide* nu amintesc decît de o ciudată metaforă a foneticienilor. Dar o astfel de obiecţie ni se pare un refuz de a simţi, în viaţa-i profundă, *corespondenţa* dintre cuvînt şi realitate. O asemenea obiecţie echivalează cu voinţa de a înlătura un întreg domeniu al imaginaţiei creatoare: imaginaţia prin cuvînt, imaginaţia prin *vorbire*, imagina-naţia care se bucură muscular de vorbire, care vorbeşte cu

volubilitate şi sporeşte volumul psihic al fiinţei. Această imaginaţie ştie că *riviere* este un cuvînt fără punctuaţie, o frază eluardiană care nu-i acceptă pe „profesorii de punctuaţie". O, cîntec al rîului, miraculoasă logoree a na-turii-copil!

Şi cum să nu trăim şi vorbirea lichidă, vorbirea populară, argoul rîului!

Nu surprindem cu uşurinţă acest aspect al *imaginaţiei vorbitoare* pentru că vrem să dăm un sens prea re-strîns funcţiei onomatopeii. Vrem ca onomatopeea să fie totdeauna un ecou, vrem ca ea să se călăuzească pe de-an-tregul după auz. De fapt, urechea este mult mai tolerantă decît se crede,: ea acceptă o anumită transpunere prin imitare, şi curînd ajunge să imite imitaţia primă. Bucuriei de a auzi, omul îi asociază.bucuria vorbirii active, bucuria oricărei fizionomii careâi.exprimă talentul de imitator... *Sunetul nu. este decît.o parte din mimologism*.

Charles Nodier, cu ştiinţa sa naivă, a înţeles prea bine funcţia de *proiectare*, a onomatopeelor. El este întru totul de părerea lui de Brosses: „Multe onomatopei au fost formate,, dacă nu conform zgomotului produs de mişcarea pecare ele 6-reprezintă, cel puţin conform unui zgomot determinat de. cel pe care această mişcare pare că trebuie să o producă, considerînd-O: în analogia.sa cu altă mişcare de acelaşi gen, şi cu efectele ei obişnuite;; de exemplu, acţiunea ide a clipi, în legătură cu care face aceste presupuneri, nu produce. nici un zgomot real, dar acţiunile de acelaşi fel amintesc foarte bine - prin zgomotul de care sînt întovărăşite - de sunetul ce a slujit drept rădăcină acestui cuvînt" -l. Există deci un fel de onomatopee delegată pe care trebuie să *o producem*, pe care trebuie să o *proiectăm*, pentru a auzi; un. fel de onomatopee abstractă care dă glas unei pleoape ce tremură.

După furtună, există şi picături de apă care clipesc astfel căzînd de pe frunze şi care clatină uşor lumina şi oglinda apelor. *Văzindu-le*, le *auzi* cum freamătă.

Se află, aşadar, după părerea noastră, în activitatea poetică un fel de reflex condiţionat, reflex straniu, căci are *trei* rădăcini: el reuneşte impresiile vizuale, impresiile auditive şi impresiile vocale. Şi bucuria de a exprima

este atît de exuberantă înclt, în cele din urmă, expresia vocală marchează peisajul cu „tuşele" sale dominante. Vocea *proiectează* viziuni. Buzele şi dinţii produc atunci *spectacole* diferite. Există peisaje ce se concep cu pumnii şi cu fălcile... Există peisaje labiale, atît de line, atît de blînde, atît de uşor de pronunţat... Dacă am putea mai ales grupa toate cuvintele cu. forme lichide, am obţine în mod cu totul firesc un peisaj acvatic. Pe de altă parte, un peisaj poetic exprimat de un psihism acvatic, de cuvîntul i

] Charles Nodier, Diclionnaire *raisonne* des *Onomatopees Iranqaises*, 1828, p. 90.

acvatic, îşi găseşte în mod cu totul firesc necesarele consoane lichide. Sunetul, sunetul nativ, sunetul natural - adică vocea - pune lucrurile la locui lor. Pictura adevăraţilor poeţi este guvernată de vocalizare. Vom încerca să dăm un exemplu de apartenenţă vocală care determină imaginaţia poeţilor.

Astfel, eu, cînd ascultam murmurul rîului, găseam cu totul firesc ca, în multe versuri ale poeţilor, rîul să determine înflorirea crinilor şi a gladiolelor. Studiind îndeaproape acest exemplu, vom putea înţelege victoria imaginaţiei cuvîntului asupra imaginaţiei vizuale sau, mai simplu spus, victoria imaginaţiei creatoare asupra realismului. Vom înţelege totodată inerţia poetică a etimologiei.

Le gla'ieul - gladiola - şi-a căpătat numele, în mod vizual, pasiv, de la *glaive* - sabie. Este o sabie pe care nu o mînuim, care nu taie, o sabie cu un vîrf atît de fin, atît de bine desenat, dar şi atît de fragil, îneît nu înţeapă. Forma sa nu aparţine poeziei apei. Şi nici culoarea sa. Această culoare strălucitoare este o culoare caldă, o flacără a iadului; gladiola se numeşte în anumite regiuni: „flacăra iadului". Ea nu poate fi văzută de fapt pe malul rîurilor. Dar în poezie realismul se înşală totdeauna. Vederea nu mai guvernează, etimologia nu mai gîn-deşte. Urechea vrea şi ea să numească folosind nume de flori; ea vrea ca lucrul pe care îl aude să înflorească, să înflorească de-a dreptul, să înflorească în limbaj. Dulceaţa curgerii vrea şi ea imagini ce pot fi arătate. Ascultaţi! *Glaăiola* este atunci un suspin special al rîului, un suspin sincronic în noi, cu o uşoară, foarte uşoară tristeţe care

se răspîndeşte, se scurge şi nu va mai fi numită. Gladiola este un semidoliu al apei melancolice. Departe de a fi o culoare strălucitoare care-şi aminteşte, ce se reflectă, ea este un suspin uşor pe care-l uiţi. Silabele „lichide" se înmoaie şi duc cu ele imaginile ce s-au oprit o clipă pe o veche amintire. Ele fiuidifică tristeţea *l*.

1 Mallarme asociază gladiola cu lebăda: „gladiola roşcată şi lebedele cu gîtul fin" (*Les Fleurs*). După părerea noastră, avem de-a face aici cu o „asociaţie" de origine acvatică.. '

Cum să explicăm altminteri decît prin poezia sunetelor acvatice atîtea *clopote înghiţite de valuri*, atîtea clopote scufundate care mai sună încă, atîtea harpe de aur ce dăruiesc gravitate unor voci cristaline! într-un lied invocat de Schure, iubitul unei tinere fete răpite de zeiţa neagră a fluviului cîntă la rîndu-i din harpa de aur *. învinsă treptat de armonie, zeiţa îi redă logodnica. Farmecul este învins prin farmec, muzica prin muzică. Aşa funcţionează dialogurile vrăjite.

Tot astfel, rîsetui apelor nu va cunoaşte uscăciunea şi, pentru a-l exprima, va fi nevoie de sunete „verzui", care să sune cu o anumită însufleţire, ca nişte clopote zburdalnice. *La grenouille* - broasca -, fonetic, în fonetica adevărată care este fonetica imaginată, este un animal de apă. Culoarea ei verde vine în al doilea rînd. Şi poporul nu se înşală cînd spune: „l'eau c'est du sirop de grenouille, gribouille qui le boira" 2.

Ce fericire să auzi după a din *tempete*, după vîjîitul din *aquilon*, după o din *eau*, trombele şi frumoasa rotunjime a sunetelor. în veselia recucerită, cuvintele îşi inversează ca nebunele locul: *Le ruisseau rigole et la rigole ruisselle* 3. Niciodată n-^am da de capăt tuturor dubletelor

1 Schure, *Histoire du Lied*, p. 103.

2 Joc de cuvinte intraductibil construit pe cuplul paronimie *grenouille* (broască) şi *grihouille* (persoană naivă şi prostănacă): în traducere literală: „apa e sirop de broască, prost e cine o bea". (N.T.)

Pentru a traduce „confuzia voluntară" dintr-un imn vedic, *Broaştelor*, Louis Renou (*loc. cit.*, p. 75) ar voi un echivalent masculin pentru „grenouille". In poveştile dintr-un sat din Cham-pagne, Tata GribouiHe era

partenerul Mamei GribouiHe.. Iată două versete traduse de Louis Renou:

„Cînd, la începutul Ploilor, plouă peste [broaştele] dornice şi însetate, ele strigă akhkhala! şi precum fiul merge către tatăl său, se duc orăcăind una către cealaltă.

Dacă una dintre ele repetă cuvintele celeilalte, precum elevul repetă cuvintele profesorului, totul se armonizează ca o melodie pe care o cîntaţi peste ape cu frumoasele voastre voci".

3 în româneşte, joc de cuvinte intraductibil („riul glumeşte şi rigola şiroieşte"). (N.T.) -:

foneticii imaginare a apelor, dacă am asculta trombele şi rafalele, dacă am studia împreună strigătele şi caricaturile apei care curge din burlane. Pentru a scuipa furtuna ca pe o insultă, pentru a vomita injuriile guturale ale apei, omul trebuia să lege de jgheabul de scurgere forme monstruoase, cu boturi, cu buze uriaşe, cu coarne, cu guri larg deschise. Sie glumesc la nes'fîrşit cu potopul. înainte de a fi o imagine, au fost un *sunet* sau, cel puţin, au fcst un sunet care şi-a găsit pe dată imaginea de piatră.

în durere şi în bucurie, în tumult şi în pace, în:glumele şi în plîngerile sale, izvorul este, după cum spune Paul Fort, „Cuvîntul ce se face apă" \ Ascultînd toate aceste sunete, atît de frumoase, atît de simple, atît de proaspete, s-ar părea că „ne lasă gura apă". Căci putem oare trece sub tăcere toate bucuriile limbii umede? Cum am înţelege atunci anumite formule care evocă intimitatea profundă a umidităţii? De exemplu, un imn din *Rig-Veda* stabileşte în două rînduri o apropiere între mare şi limbă: „Sînul lui Indra, însetat de soma, trebuie să se umple mereu cu ea: aşa cum marea este totdeauna umflată de apă, tot astfel limba este întruna umezită cu salivă" -. Lichiditatea este un principiu al limbajului; limbajul;ţtrebuie să fie umflat cu apă. De îndată ce ştii să vorbeşti, spune Tristan Tzara, „o puzderie de fluvii impetuoase îţi umplu gura uscată" 3.

Totodată, nu există mare poezie fără mari intervale

<de destindere şi încetineală, nu există mari poeme fără

, tăcere. Apa este şi un model de calm şi tăcere. Apa

^dormită şi tăcută inserează în peisaje, cum spune Claudel,

!"lacuri de cîntec". Lîngă ea, gravitatea poetică devine

'tnai profundă. Apa trăieşte ca o mare tăcere materializată.

Lîngă fîntîna Melisandei, Peileas şopteşte: „E totdeauna o tăcere nemaiîntîlnită... Parcă auzi cum doarme apa4'

(act I). Se pare că, pentru a înţelege bine tăcerea, sufletul nostru are nevoie să vadă *ceva* care tace, pentru a fi sigur de odihnă, are nevoie să simtă alături o mare fiinţă na-

1 *Ermitage*, iulie, 1897.

2 Rig-Veda, trad. fr. Langlois, t. I, p. 14.

3 Tristan Tzara, *Oh boivcnl Ies loups*, p. 151.

turală care doarme. Maeterlinck a trudit la limita dintre poezie şi tăcere, acolo unde aproape că nu se mai aude, în sonoritatea apelor ce dorm.

II

- l Apa are şi voci indirecte. Natura răsună de ecouri Antologice. Fiinţele îşi răspund imitînd voci elementare. Dintre toate elementele, apa este.cea mai fidelă „oglindă a vocilor" \ Mierla, de exemplu, cîntă ca o cascadă de apă pură. In marele său roman intitulat *Wolf Solent*, Powys pare obsedat de această metaforă, de această metafonie. De exemplu: „Accentul special al cîntecului mierlei, mai impregnat de spiritul aerului şi al apei decît orice alt sunet din lume, exercitase totdeauna asupra lui Wolf o atracţie misterioasă. Părea să conţină, în sfera sunetului, ceea ce conţin, în sfera materiei, eleşteele pardosite cu umbră şi înconjurate de ferigi. Părea să cuprindă în el toată tristeţea pe care o poţi simţi fără să treci linia invizibilă dincolo de care tristeţea devine deznădejde" (trad., fr., p. 137).

| Am recitit adeseori aceste pagini care m-au făcut să înţeleg că trilul mierlei este un cristal ce cade, o cascadă ce moare. Mierla nu cîntă pentru cer, ci pentru o apă apropiată. După cîteva pagini (p. 143), Powys vede în cîn-tecul mierlei, accentuîndu-i astfel înrudirea cu apa, „o cascadă melodioasă de note lichide, proaspete şi tremurătoare, ce pare că va seca''.

Dacă nu ar exista în vocile naturii asemenea redu-blări onomatopeice, dacă apa, în căderea ei, nu ar fi asemenea cîntecului mierlei, se pare că.n-am putea auzi *poetic* vocile naturale. Arta are nevoie să se instruiască

prin reflexe, muzica prin ecouri. Inventăm imitînd. Credem că dăm urmare realului şi de fapt îl traducem în termeni umani. Imitînd rîul, şi mierla proiectează încă un strop de puritate. Faptul că Wolf Solent este tocmai victima unei imitaţii şi că mierla auzită în frunzişul de dea-

1 Cf. Tristan Tzara, *loc. cit.*, p. 161.

supra rîului este vocea limpede a frumoasei Gerda dă şi mai mult sens mimetismului sunetelor naturale.

în Univers totul este ecou. Dacă păsările sînt, după unii lingvişti visători, primii foneticieni ce i-au inspirat pe oameni, ele însele au imitat vocile naturii. Quinet, care a ascultat îndelung vocile ţinuturilor Burgundia şi Bresse, regăseşte „clipocitul valurilor ce se izbesc de ţărmuri în ţipetele nazale ale păsărilor acvatice, orăcăitul broaştelor în horcăitul apei, şuieratul trestiilor în cîntecul botgrosu-lui, vuietul furtunii în ce al fregatei". De unde şi-au împrumutat păsările de noapte ţipetele tremurate, fremătătoare, ce par a răspunde unui ecou subteran printre ruine? „Astfel, toate sunetele naturii moarte sau însufleţite îşi au ecoul şi consonanţa în natura vie" 1.

Armând Salacrou2 regăseşte de asemenea înrudirea euforică dintre mierlă şi rîu. După ce a remarcat că păsările de mare nu cîntă, el se întreabă prin ce întîmplare s-au născut cîntecele păsărilor din crîngurile noastre: „Ştiu, spune el, o mierlă crescută lîngă o mlaştină, ce amesteca în cîntecul ei stmete răguşite şi sacadate. Cînta oare pentru broaşte? Sau era victima unei 'obsesii?" Şi apa e o vastă unitate. Ea armonizează vocea ibroaştei cu cea a mierlei. O ureche poetizată readuce la limitate voci discordante, cînd se supune cîntecului apei -ca unui sunet fundamental.

Rîul, fluviul, cascada au deci un limbaj pe care oa-|rnenii îl înţeleg în mod firesc. Sau, cum spune Words-worth, ele au o „muzică umană":

The still. sad musie of humanity.

LYRICAL BALLADS

Aceste voci, ascultate cu o asemenea fundamentală simpatie, cum să nu fie voci profetice? Pentru a reda lucrurilor valoarea lor oraculară, trebuie să le as-

1 At *liquidas avium vocea imitarier ore / Ante juit multo quam laevia carmina*

cantu. j Concelebrare homines possentt au-resque juvant (Lucretius, cartea a V-a, v. 1378).

2 Armând Salacrou, *Le miile tetest* in Le *Theâtre elizabethain*! ed. Jose Corti, p. 121.

cultăm din apropiere sau din depărtare? Trebuie ca e3e să ne hipnotizeze sau trebuie să le contemplăm? Două mari mişcări ale imaginarului iau naştere lingă obiecte: toate corpurile naturii produc uriaşi şi pitici, zgomotul valurilor umple imensitatea cerului sau găoacea unei scoici. Imaginaţia vie trebuie să trăiască aceste două mişcări. Ea nu aude decît vocile care se apropie sau vocile care se îndepărtează. Cel care ascultă lucrurile ştie că ele vor vorbi sau prea tare sau prea încet. Trebuie să ne grăbim să le auzim. Cascada vuieşte, iar rîul murmură. Imaginaţia este o *maşină de sunete*, ea trebuie să amplifice sau să pună o surdină. Cînd imaginaţia stăpîneşte corespondenţele dinamice, *imaginile vorbesc cu adevărat*. Vom înţelege corespondenţa dintre imagini şi sunet, dacă vom medita asupra „acestor versuri subtile, în care o fată, aple-cîndu-se peste pârlii, simte cum. trece în propriul ei chip *frumuseţea* ce *se* naşte *din* sunetul abia murmurat":

And beauty born of murmuring sound Shall pass into her face.

WORDSWORTH, Tlîree years she grow

Aceste corespondenţe dintre imagini şi cuvinte sînt cu adevărat corespondenţe salutare. Un psihic îndurerat, un psihic în panică, un psihic pustiit vor fi ajutate de prospeţimea pîrîului sau a rîului. Dar va trebui ca această prospeţime să fie *vorbită*. Va trebui ca fiinţa nefericită să vorbească rîului.

Veniţi, o, prieteni, în dimineaţa luminoasă, să cîn-taţi vocalele rîului! Unde-i prima noastră suferinţă? Căci am ezitat să spunem... Ea s-a născut în acele ceasuri cînd ara îngrămădit în noi prea multe lucruri nerostite. Rîul vă va învăţa să vorbiţi totuşi, în ciuda suferinţelor şi a amintirilor, el vă va învăţa euforia prin eu-fuism, energia prin poem. Vă va spune, clipă de clipă, cuvinte frumoase şi rotunde ce se rostogolesc peste pietre.

Dijon, 23 august 1941

Indice de nume de autori

Annunzio (d), 23, 50, 97, 182
Bachoffen, 115
Balzac, 99, 112, 150, 194, 196,
210
Bartas (du), 179 Baudelaire, 13, 69, 79, 80, 88,
89, 117
Baudouin (Charles), 24, 25 Beguin (Albert), 104 Beranger-Feraud, 98, 97, 119 Bescherelle, 162 Boerhave, 122, 177 Bonaparte (Mărie), 15, 54, 55,
67, 70, 73, 74, 77, 92, 125,
131, 132, 184 Bousquet (Jacques), 7 Brandt, 113 Brosses (de), 212 Buber, 138, 139 Byron, 191, 192
Caillois (Roger), 152 Cassel, 49 Char (Rene), 119 Charpentier (John), 192 Chateaubriand, 200 Claudel, 14, 36, 39, 65, 71, 90, 91, 105, 107, 119, 127, 140,
143, 152, 169, 205, 209, 215 Coleridge, 192 Collin de Plancy, 159 Condillac, 12 Corbiere (Tristan), 87 Creuzer, 37
Dali (Salvador), 122 Dante, 91
Decharme, 115, 116 Delacroix, 92 Delatte, 31
Delcourt (Doamna), 50, 85, 86 Deltheil, 112
Desbordes-Valmore (Doamna), 198, 199
filuard (Paul), 34, 106, 131, 203,
209 Esteve (Claude-Louis), 17, 46
Fabricius, 108, 109, 111, 122,
141
Fargue (Leon-Paul), 112 Fort (Paul), 100, 101, 215
Gasquet (Joachim), 32, 101 Gautier (Theophile), 166 Geoffroy, 111
George (Ştefan), 165
Giraudoux, 192
Goethe, 43, 44, 47, 113, 200,
201 Guardini, 168, 169
Hackett, 112 Heraclit, 66 Herodot, 201, 205 Hesiod, 155 Hoffmann, 111 Hugo, 38, 122, 193, 205 Huysmans,.104, 156, 157

Jean-Paul, 42, 49, 53, 211 Jung (C. G.), 51, 84
Keats, 32, 191 Klages, 34, 169 Koffka, 125 Kufferath, 142
La Fon taine, 41
Laforgue (Jules), 53, 82, 99,
100, 102 Lafourcade, 184, 186, 188, 189,
190
Lamartine, 39, 105, 149, 150 Lautreamont, 21, 62 Lavelle, 29 Leibniz, 113 Lessius, 8, 146
Louys (Pierre), 47, 48, 49, 50 Lucretius,, 217
Maeterlinck, 216 Mallarme, 5, 26, 29, 30, 46, 74, 75, 77, 96, 97, 118, 213 Malouin, 107, 108 Marlowe, 105 Maspero, 67
Menard (Louis), 177
Michelet (Jules), 121, 125, 126,
127, 135, 136, 149, 150, 196,
197, 201 Michelet (Victor-Emile), 104,
149
Millien, 202
Milosz (O. V. de L.), 128 Mistral, 141
Nerval (Gerard de), 171 Nietzsche, 46, 54, 182, 183 Ninck, 22
Nodier, 23, 207, 212 Novalis, 112, 142, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 198
Ors (Eugenio d'), 34, 35, 59, 187 Ossian, 205
Paracelsius, 104
Ploix, 174, 175
Poe (Edgar), 15, 17, 18, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,
79, 80, 89, 97, 104, 117, 118, 131, 132, 139, 183, 184
Pougin, 199
Pouqueville, 202
Pourtales, 100
Powys, 216
Procopiu, 88
Quinet (Edgar), 105, 147, 199, 204

Remi, 203
Renan, 146, 147, 167
Renou, 214
Reul (de), 185, 191, 209, 210
Reverdy, 51 Rilke, 103 Rimbaud, 96, 112 Robert (Doamna), 97 Rodenbach, 30, 103 Rodin, 125 Rohde, 161, 176 Ronsard, 200 Rossetti, 186 Rouch, 200 Rousselle, 86
Saintine, 82, 83, 92 Saint John Perse, 138 Saint-Pol Roux, 100 Saintyves, 113, 134, 135, 147,
162, 166, 203, 204 Salacrou, 217 Sand, 99, 119 Sandeau, 197, 198 Schasler, 20 Schindler, 104 Schlegel (Frederic), 34, 169 Schopenhauer, 35, 38, 179 Schure, 214
Sebillot, 88, 89, 156, 160, 202
Seilliere, 126, 168
Serna (de la), 26
Shakespeare, 95
Shelley, 32, 33, 37, 88
Souvestre, 89, 90
Spearman, 210
Strindberg, 37
Suidas, 161
Swinburne, 182, 184, 185, 186,
188, 190, 191, 193, 196, 198,
200, 201, 209, 210
Thibaudet, 51, 52
Tieck (Ludwig), 9, 59, 192, 211
Tylor, 160, 161
Tzara (Tristan), 215, 216
Valery, 31 Verhaeren, 90 Villars (de), 163, 164
Wagner, 142
Wordsworth, 62, 86, 191, 217, 218
în lucrările sale ştiinţifice: *Noul spirit ştiinţific* (1934); *Formarea spiritului*

ştiinţific (1938); *Raţipnalisml' aplicat* (19^8>*? *Matenc-^mui raţional* (1953) G ston Bachelard fu^dumer ea-ză o metodă dialectică şi o logică a cunoaşî rti ştiinţifice. Operele înc; i-hate reprezentării imaginare a elementelor - naturale: *apa*, *pămîntul*, *focul aerul* - vor încerca să reconcilieze într-unui şi acelaşi demers visul şi logica, apelînd la o scriitură ce se apropie de proza poetica: *Psihanaliza focului* (1937); *Apa şi Visele* (1942); *Aerul şi Visele* (1943); *Pămîntul şi visările voinţei* (1945); *Pămîntul şi visările odihnei* (1S*3); *Poetica* $*pam*. (1957).

Filosoful Gaston Bacheiard studiază imaginaţia poetică îr raporturile so'e cu elementele, spiriti:! *m* relaţie cu materia. Psihanaliza lui literară se prezintă ca o poetica. Filosoful salută la poeţi, aşa cum o făcuse Freud, puterea lor de revelaţie, ascultîndu-i cu o atenţie pasionată.

Jacques BRENNER

ISBN 973-34-D303-2